

Amir Brito Cadôr

# ENCICLOPÉDISMO EM LIVROS DE ARTISTA: um manual de construção da Enciclopédia Visual

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2012



Amir Brito Cadôr

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

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

Área de Concentração:  
Arte e Tecnologia da Imagem.

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

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2012

Cador, Amir Brito, 1976-

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

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

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

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

CDD: 703



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

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

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

*Maria do Carmo F. Veneroso*

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

*Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira*

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

*Regina Melim Cunha*

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

*Marília Andrés Ribeiro*

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

*Eduardo Antônio de Jesus*

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

Belo Horizonte, 06 de novembro de 2012



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

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

Jorge Luis Borges, 1981



## Agradecimentos

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

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

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

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

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

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

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

À Cacau, pela orientação e parceria nos projetos.

À Dani, pela paciência e por compartilhar tudo.







Eu mordo o que posso  
Paul Valéry



## **RESUMO**

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

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

## **ABSTRACT**

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

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



# Sumário

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

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

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







# Diagrama dos capítulos

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



# Lista de verbetes

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

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

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

**Ars combinatoria** > Labirinto, Leitura, Montagem

**Artefato** > Catálogo, Coleção, Gabinetes de Curiosidades

**Artificialia** > Ciência poética, Gabinetes de Curiosidades, Invenção

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

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

**Caligrafia** > Grafemas, Leitura

**Cartografia** > Atlas, Itinerário, Legenda

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

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

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

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

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

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

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

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

**Continuação** > Cópia, Plágio, Tradução

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

**Cor** > Ciência poética, Código

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

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

**Dicionário** > Classificação, Livro ilustrado

**Diretório** > Atlas, Biblioteca, Catálogo, Classificação, Compilação

**Edição** > *Ars combinatoria*, Compilação, Montagem

**Espaço** > Livros sobre livros

**Espelho** > Biblioteca, Labirinto

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

**Falsificação** > Cópia, Monumento / Documento, Plágio

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

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

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

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

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

**Imaginação** > Apropriação, *Mirabilia*, Montagem

**Impressão** > Páginas, Palimpsesto, Papel, Paratextos

**Invenção**› Apropriação, Monumento / Documento, Paratextos, Representação

**Itinerário**› Cartografia, Montagem

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

**Legenda**› Guias e Manuais, Livro ilustrado, Paratextos

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

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

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

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

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

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

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

**Livros imaginários**› Biblioteca

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

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

**Mão**› Diagramas

**Mirabilia**› Artefato, Imaginação, Livro ilustrado

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

**Monumento / Documento**› Museu Imaginário

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

**Museu Imaginário**› Cópia, Reprodução

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

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

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

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

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

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

**Palimpsesto**› Apropriação, Catálogo, Paratextos, Reprodução

**Papel**› Formatos, Livro sobre nada, Páginas

**Paratextos**› Livros sobre livros

**Paródia**› Palimpsesto

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

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

**Repertório**› Lugares-comuns, Paródia

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

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

**Textura**› Livro ilegível, Tipografia

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

# Apresentação

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

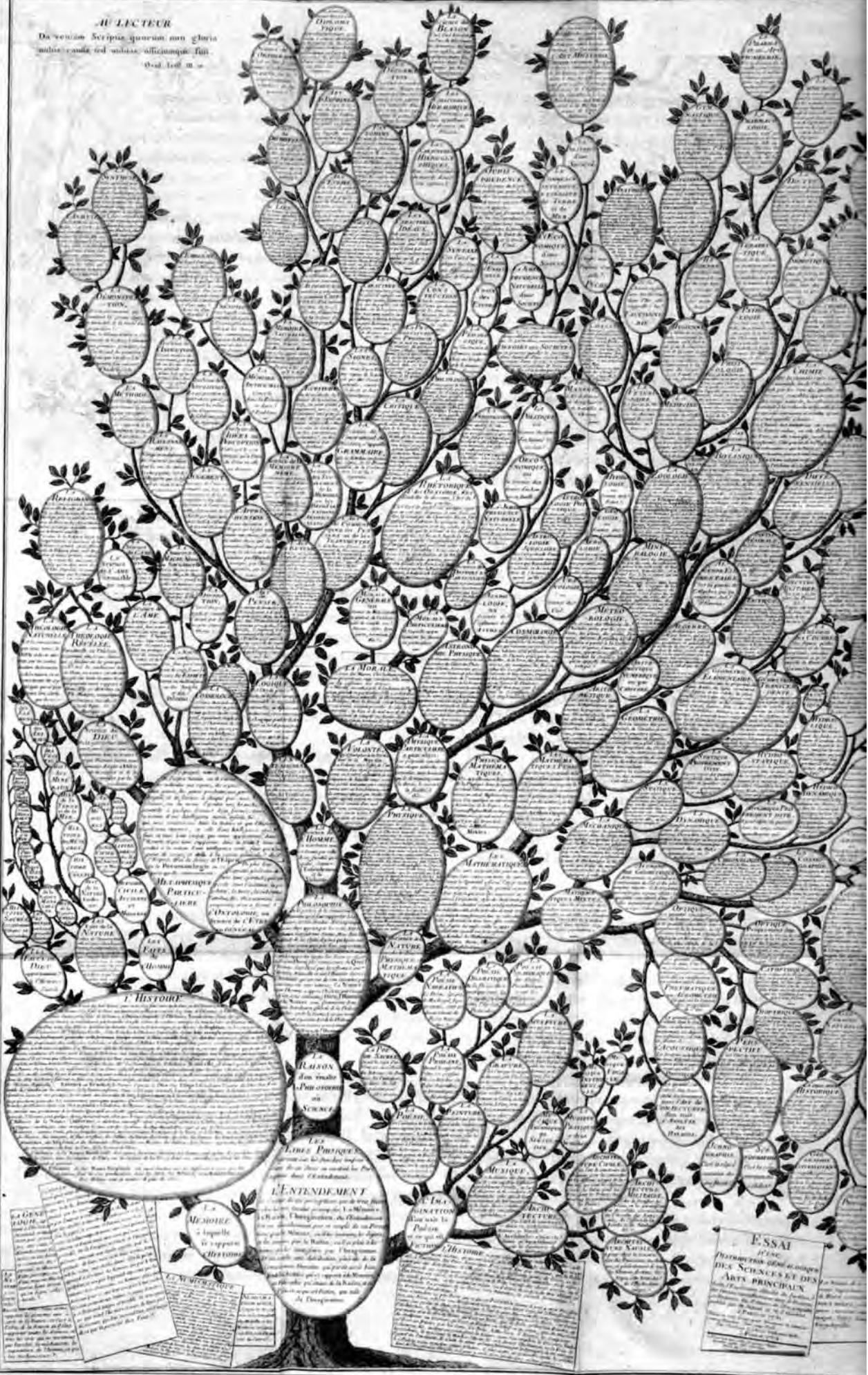
Sob a rubrica **Ficções**, são apresentados no capítulo nove os museus fictícios, obras inexistentes e até mesmo autores inexistentes (os livros de artista publicados com pseudônimos e heterônimos). Deste modo, serão discutidos os conceitos de autoria e originalidade. O capítulo conclui com uma investigação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

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

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

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

**AU LECTEUR**  
De veritate Scripturae quædam non gloria  
multis, eandem sed utilitate officinamque fuit  
Vobis, 1751



Sistema detalhado do conhecimento humano, da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, 1751-1765

## 1.1. Enciclopédias

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

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

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

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

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

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

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

### 1.1.1. Sistemas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.1.2.1. Referências cruzadas

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

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

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

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

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

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

### 1.1.3. Enciclopédias temáticas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 1.2. Uma certa enciclopédia chinesa

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

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

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

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

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

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

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

### 1.3. A tese-enciclopédia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.3.1. Metadiscurso

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

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

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

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

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

### 1.3.2. Marginalia

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.3.3. Verbetes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.3.3.1. Descrição

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.3.4. Discurso enciclopédico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### 1.3.5. Ideias fracas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.3.6. A enciclopédia como um livro feito de livros

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

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

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

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

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

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



# Arqueologia do Saber



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

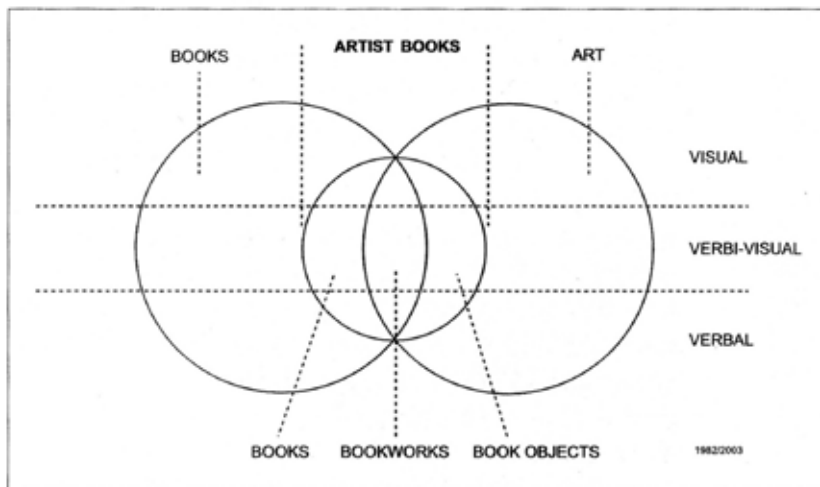
Este capítulo, em certa medida, retoma a organização do conhecimento adotada nos gabinetes e sua distribuição por categorias (ou ainda, seus espaços): *naturalia* (plantas, animais empalhados, fósseis, conchas, minerais), *artificialia* (objetos fabricados pelo homem, antiguidades, obras de arte), *mirabilia*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

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

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

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

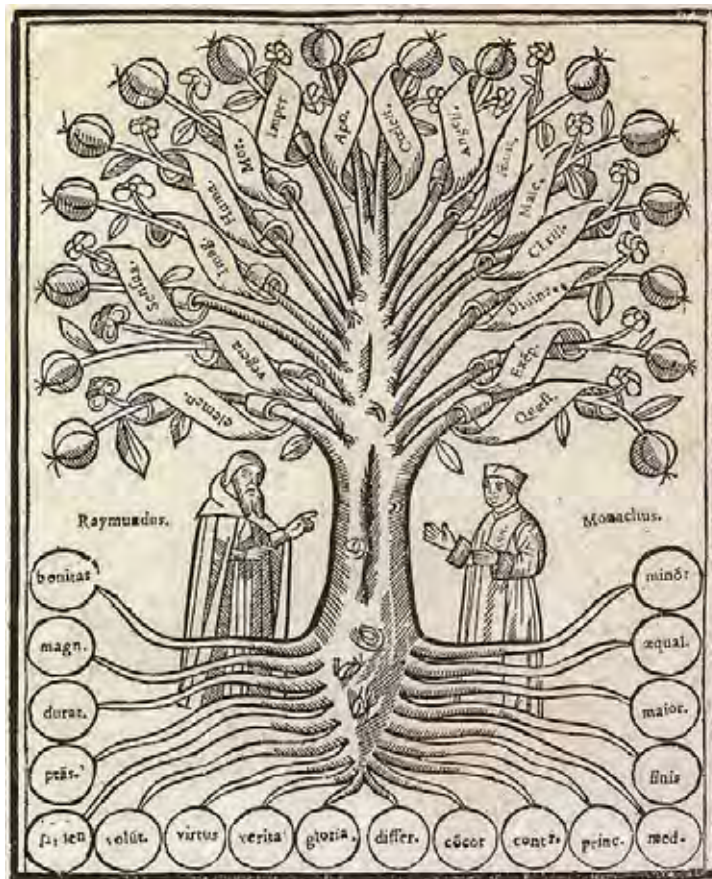
Não é à toa que Dick Higgins usou o termo intermídia para designar a produção artística que conjugava elementos de duas ou mais formas artísticas conhecidas, como o teatro, as artes visuais, para formar um novo gênero, como a performance, a instalação e o livro de artista.



Clive Phillpot

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

“Os títulos das obras de referência incluem antologia, árvore, atlas, axiomas, biblioteca, breviário (ou resumo), castelo, catálogo, chave (*klavis*), coleção, compêndio, corpo, dicionário (ou léxico), diretório, enciclopédia, epítome, espelho, floresta (silva), florilégios (flores, *polyanthea*), glossário, guia, inventário, itinerário, jardim, lugares comuns, mina de ouro, manual (seguindo a tradição clássica do *enchiridion* e do *manuale*), medula, prontuário, repertório, sumário, teatro, tesouro e *vade mecum*. É possível observar ao longo do tempo um movimento do concreto (flores, jardins e árvores) para o mais abstrato” (Burke, 2003, p. 154).



Raimundo Lúlio, *arbor scientiae*, 1515

Outra metáfora-chave do século XVI, e da Idade Média, para visualizar o sistema do conhecimento era a de uma árvore com seu galhos”, como a *arbor scientiae* de Raimundo Lúlio. A imagem da árvore ilustra um fenômeno central em história cultural, a naturalização do convencional, ou a apresentação da cultura como se fosse natureza, da invenção como se fosse descoberta (Burke, 2003, p. 82).

“Campo” é uma metáfora para o conhecimento, que remonta, na cultura ocidental, pelo menos até Cícero. No verbete *gens de lettres* da *Encyclopédie*, as pessoas “são aconselhadas a se envolver em diferentes campos, mesmo se não puderem cultivar todos” (Burke, 2003, p. 82).

de uso, modo de preparo, técnicas de cultivo. Jardim também era um dos nomes dado a obras de referência, precursoras das enciclopédias modernas.

As relações entre livro de artista e enciclopédia podem ser pensadas em termos de uma teoria do conhecimento, segundo a qual os livros são usados para demonstrar um argumento, expor uma teoria, um sistema de ideias. Uma comparação com a história social do conhecimento permite identificar, nos livros de artista, uma prática discursiva que subverte a ordem estabelecida, questiona os critérios científicos, ao mesmo tempo que amplia o campo do que é possível ser pensado e conhecido. O uso de métodos científicos para atingir outros fins é o que permite chamar um conjunto heterogêneo de trabalhos, que tratam de diferentes campos do conhecimento, de “ciência poética”. Cada um dos livros, isoladamente, pode ser tomado como um verbete da enciclopédia visual. O livro pode ser apenas um veículo para transmitir as ideias, mas sua estrutura sequencial também pode ser utilizada para produzir novas ideias, como se procura demonstrar neste verbete.

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

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

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

78

### **Magic Marker**

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

#### **AUTHOR'S ADDITIONAL NOTE**

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

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

# Listas e inventários

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



Maurizio Nannucci, *Sessanta Verdi Naturali*, 1977

# Classificação

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Sol LeWitt, *Incomplete open cubes*, 1973

# Dicionário

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

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

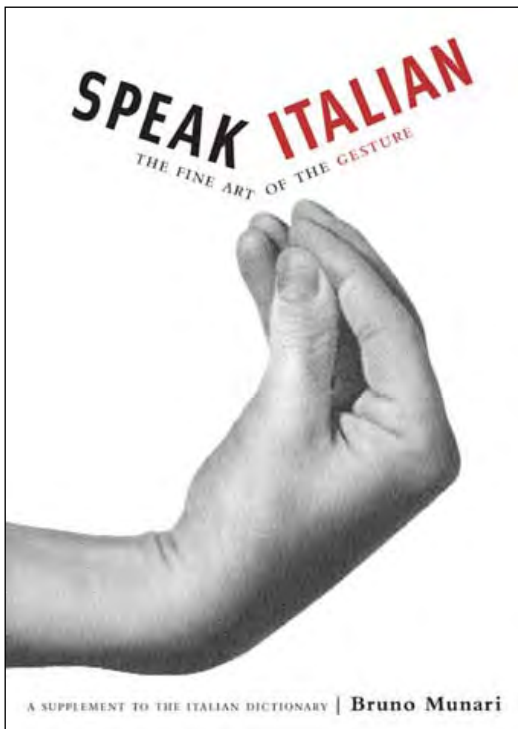
Mas como organizar um dicionário visual? “Os escribas da Mesopotâmia encontraram um problema familiar a qualquer lexicógrafo nas primeiras etapas de planejamento de um dicionário: as entradas devem ser organizadas tematicamente, por assunto, ou devem ser organizadas em uma ordem serial baseada em características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

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

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

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

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



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

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

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



Paulo Bruscky, *A comunicação nas estradas*, 1981

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

# Guias e Manuais

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

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

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

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



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



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

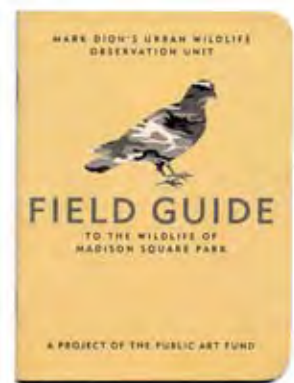
O guia de campo, outra forma de popularizar a ciência, é um tipo de livro que atende a diversas finalidades, desde passeios turísticos até a observação de pássaros, plantas e insetos. Este é o gênero de livro que o artista Hans Waanders escolheu para fazer suas intervenções. Tais livros enquadram seu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

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



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

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



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



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

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

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

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

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



Wellington Cançado e Renata Marquez, *Domesticidades*, 2010

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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





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

# Gabinetes de Curiosidades

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Os catálogos

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

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



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

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

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

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

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



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

# Mirabilia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

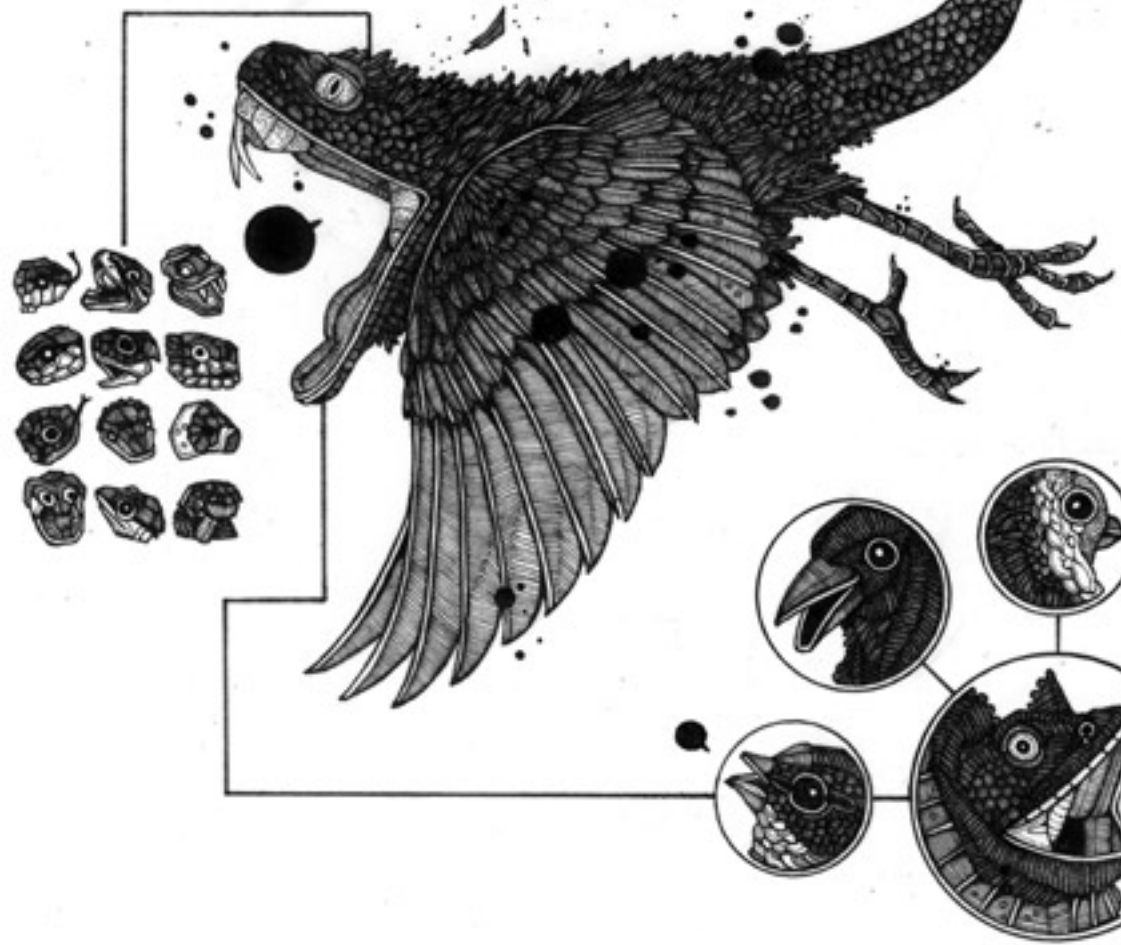
No centro de *WunderKammer*, uma página dupla mostra 702 borboletas únicas, todas sem nome, muitas provavelmente fictícias, que enchem as páginas em um *grid*, com o único propósito de mostrar como elas se parecem quando colocadas todas juntas de uma vez.

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

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

O artista Walmor Corrêa fez uma enciclopédia fantástica do imaginário brasileiro, “um bestiário de criaturas fascinantes em seu hibridismo singular”, que são “fragmentos de um mundo suspenso, habitado por toda uma gama de criações de existências improváveis e ao mesmo tempo no limite do plausível, ‘cientificamente’ — e por isso mesmo de grande fascínio” (Correa, 2010). Fazem parte do seu “manual de anatomia” a Ondina, o Capelobo (homem-tamanduá), o Ipujiara (homem-peixe), o Curupira.

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



NICHOLAS D'GENOVA '08



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

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

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

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

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

# ONDINA

## Região Occipital do Crânio



Esta região do crânio é caracterizada pela presença dos condiloss occipitais, que articulam o occipital com o atlas (C2). A região contém o forame occipital superior e inferior, e a linha nuchal superior e inferior. A musculatura da nuca é originada nesta região.

## Ouvido e Gueiras



O ouvido humano é dividido em ouvido externo, ouvido médio e ouvido interno. O ouvido externo contém o pavilhão da orelha e o canal auditivo externo. O ouvido médio contém o martelo, o bigorna e o estribo. O ouvido interno contém o labirinto, que é dividido em cóclea e vestíbulo.



A guelra é uma estrutura especializada para a respiração aquática. Ela é formada por uma membrana que se dobra para cima e para fora, criando uma câmara que pode ser preenchida com água. A guelra é controlada por músculos e é essencial para a sobrevivência da ondina em seu habitat aquático.

## Região Pélvica



A região pélvica é responsável pela sustentação do peso do corpo e pela locomoção. Ela contém o osso púbis, o osso ísquio e o osso coxal. A musculatura da região pélvica é essencial para a estabilidade e o movimento.

## Gestação



A gestação da ondina ocorre no útero materno. O feto desenvolve-se normalmente, com a formação da cauda e da guelra. A gestação dura aproximadamente 9 meses.

## Coração e Sistema Elétrico Cardíaco



O coração humano é um órgão muscular que bombeia o sangue para todas as partes do corpo. Ele é dividido em quatro câmaras: o átrio direito e esquerdo, e o ventrículo direito e esquerdo. O sistema elétrico cardíaco é responsável por gerar e conduzir os impulsos elétricos que controlam o ritmo cardíaco.



## Encéfalo e Válvula Jugular



O encéfalo é o órgão responsável pelo controle das funções motoras, sensoriais e cognitivas. A válvula jugular é uma estrutura que impede o refluxo do sangue venoso para o cérebro. Ela é localizada na base do crânio e é essencial para a manutenção da pressão arterial cerebral.

## Olho e Órbita



O olho humano é o órgão responsável pela visão. Ele contém o cristalino, o humor vítreo e a retina. A órbita é a cavidade que protege o olho e contém os músculos que controlam o movimento do olho. A ondina possui olhos adaptados para a visão aquática.



## Vértebra Caudal 2ª



A vértebra caudal 2ª é a segunda vértebra da cauda. Ela é caracterizada pela presença de um processo xifóide, que é uma estrutura óssea que se projeta para trás. Esta estrutura é essencial para a formação da guelra.

# Jardim

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

Uma mudança na arte dos herbários ocorreu quando, para contornar falhas de conhecimento, alguns começaram a reproduzir em imagem colorida os particulares das plantas. Plínio, o Velho, reagiu assim a tal inovação: “Cratévas, Denys e Metródoro utilizaram um método muito sedutor, mas que só salienta a dificuldade do argumento: eles reproduziram a planta, em cor, e escreveram por baixo as suas propriedades. Mas a própria pintura é enganadora, porque as cores são numerosas, sobretudo quando se quer rivalizar com a natureza, e elas são muito alteradas pelos infortúnios da cópia. Além disso, não basta pintar a planta num único período da sua vida, pois elas mudam de aspecto com as quatro estações do ano” (*Naturalis Historia*, 25,8 apud Mendonça, 2002).

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

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

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

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

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

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

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



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

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



Maurizio Nannucci, *Hortus Botanicus*, 1999.

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

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

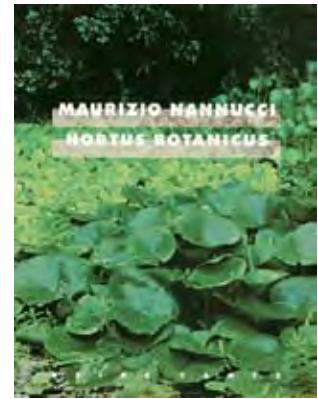
O registro de visitas a jardins botânicos de vários países é apresentado no livro *Hortus Botanicus* (1999), de Maurizio Nannucci. As fotografias são segmentos de paisagens e grupos de plantas e árvores fotografados de distâncias variadas, em que a linha do horizonte desaparece da vista.

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

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

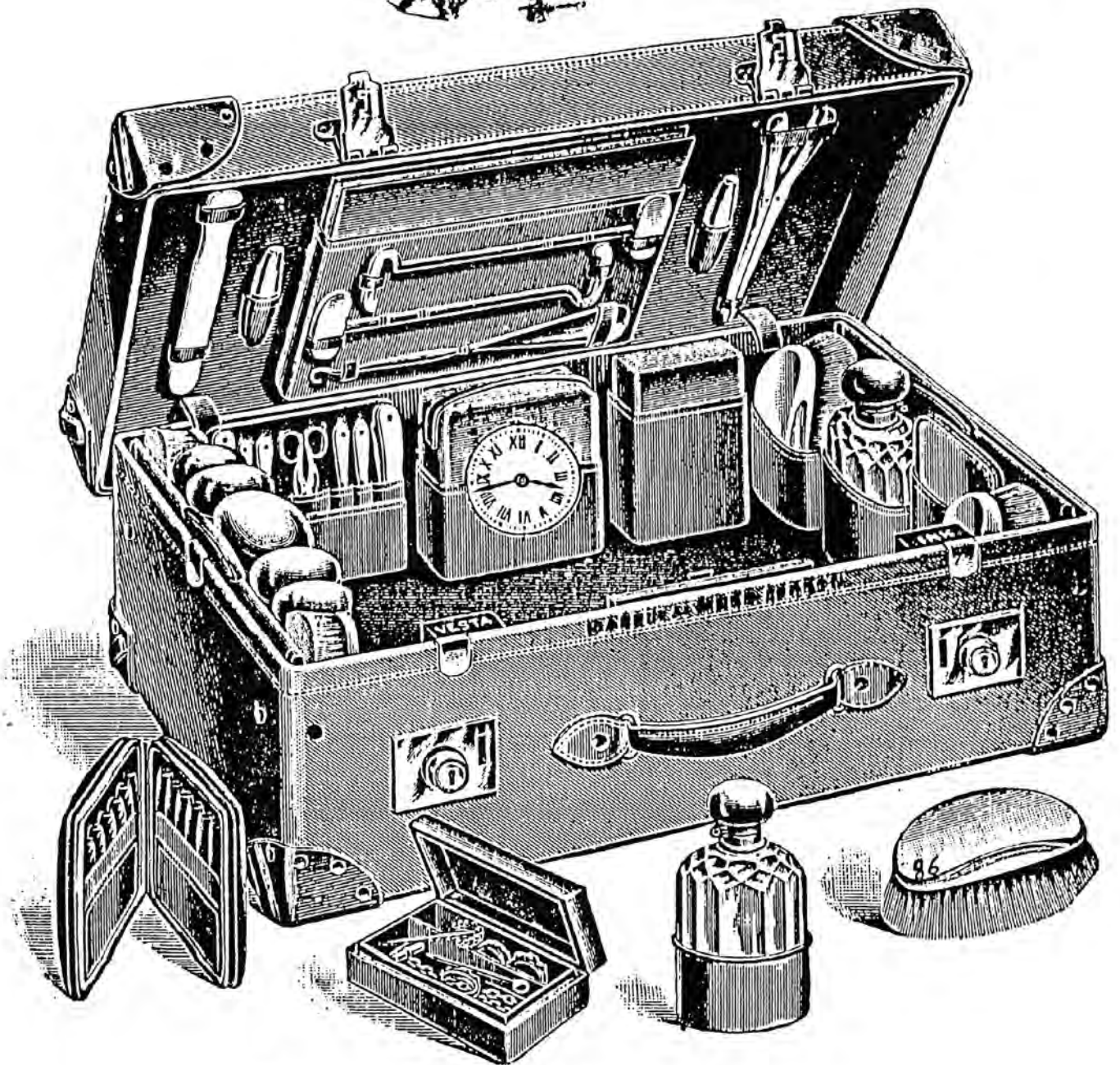
As fotografias são apresentadas primeiro em uma sequência de quatro páginas duplas em que não se vê o céu nem a linha do horizonte. O efeito é uma tendência a agrupar as páginas individuais seguintes como se fossem uma página dupla, ou seja, transformar em um único jardim dois jardins diferentes.

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



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

# BRUSCKY INVENT'S



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

# Artificialia

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

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

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

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

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



# Ciência poética

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

*Não há solução porque não há problema*  
Marcel Duchamp

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

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

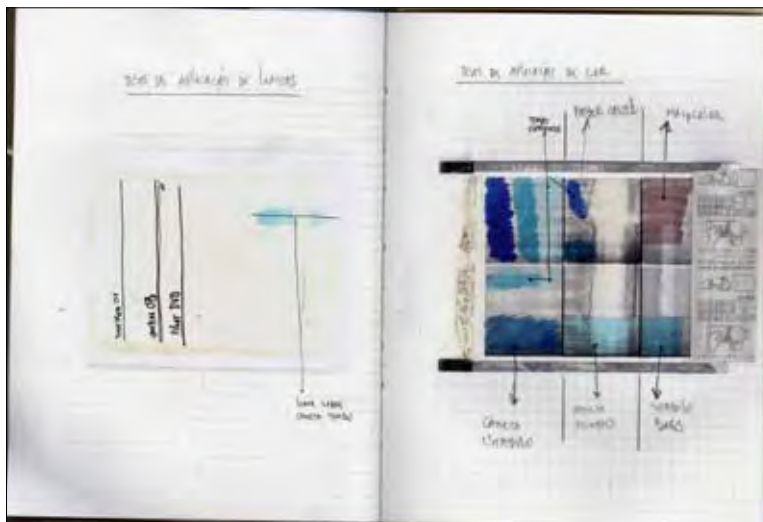


Lawrence Norfolk e Neal White,  
*Ott's Sneeze*, 2002

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

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

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



Letícia Ramos, *Cadernos de Bitacora*, 2010

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



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

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

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

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

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

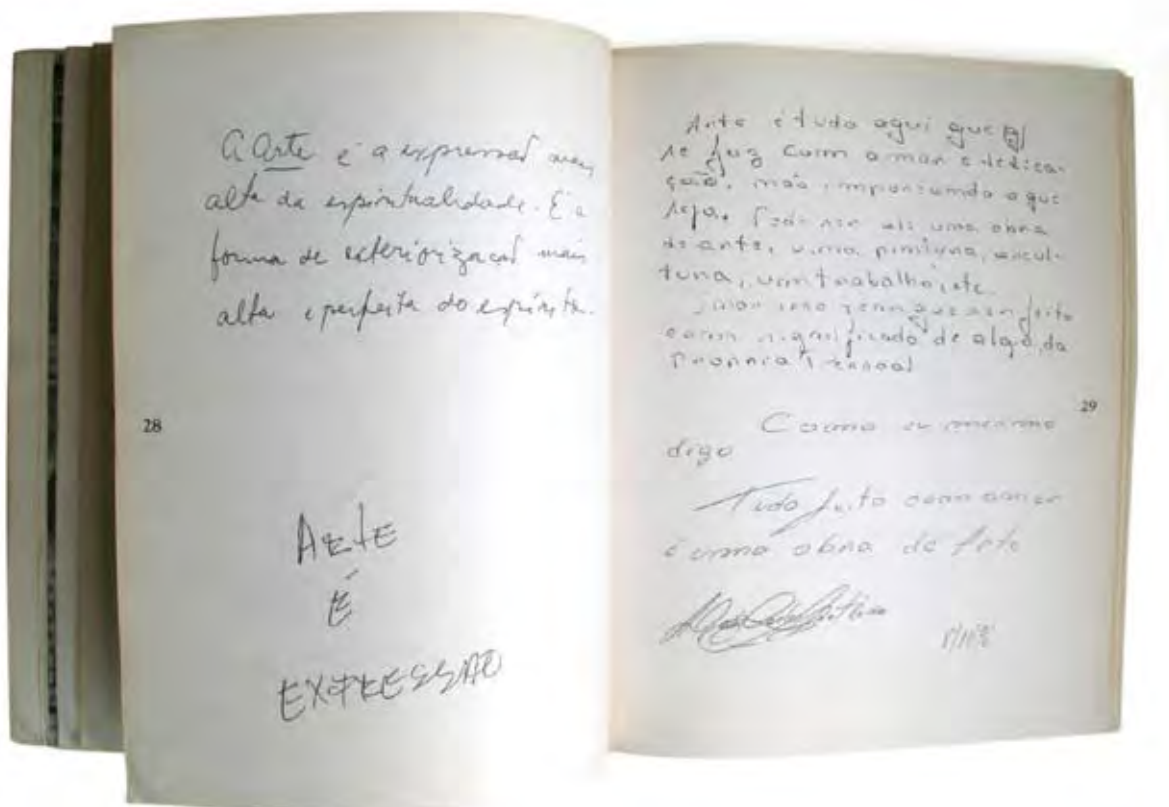


Simon Patterson, *Rex Reason*, 1994

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







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

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

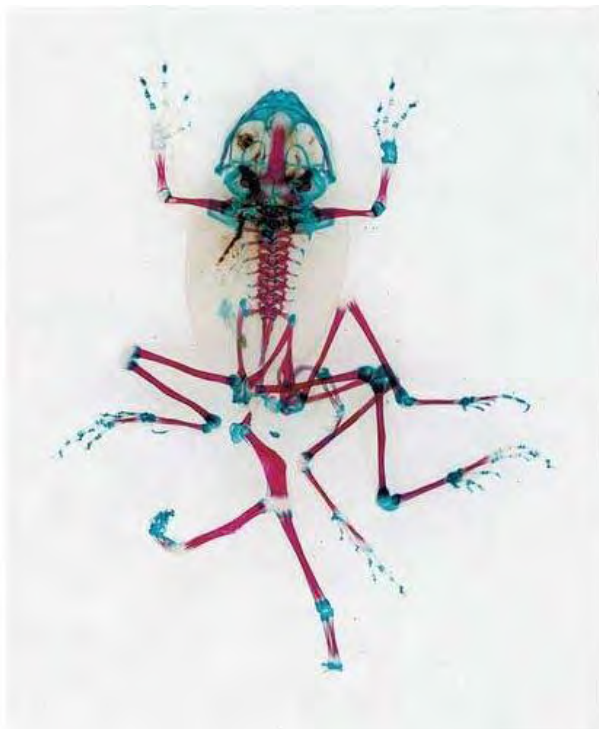
Reproduzidas em fac-símile, a diversidade de grafias exhibe visualmente a diversidade de respostas, algumas ingênuas, outras elaboradas, nenhuma delas pode ser considerada certa ou errada, pois cada uma representa uma maneira de ver. A visão do seu conjunto leva a uma reflexão sobre o assunto. Na apresentação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

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

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

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

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



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



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

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

# Biblioteca

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



Buzz Spector, *Unpacking My Library*, 1995

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

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

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

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

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



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

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

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

# O Colecionador



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Museu de Papel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

# Atlas

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

Jean Baudrillard

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

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

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

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

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



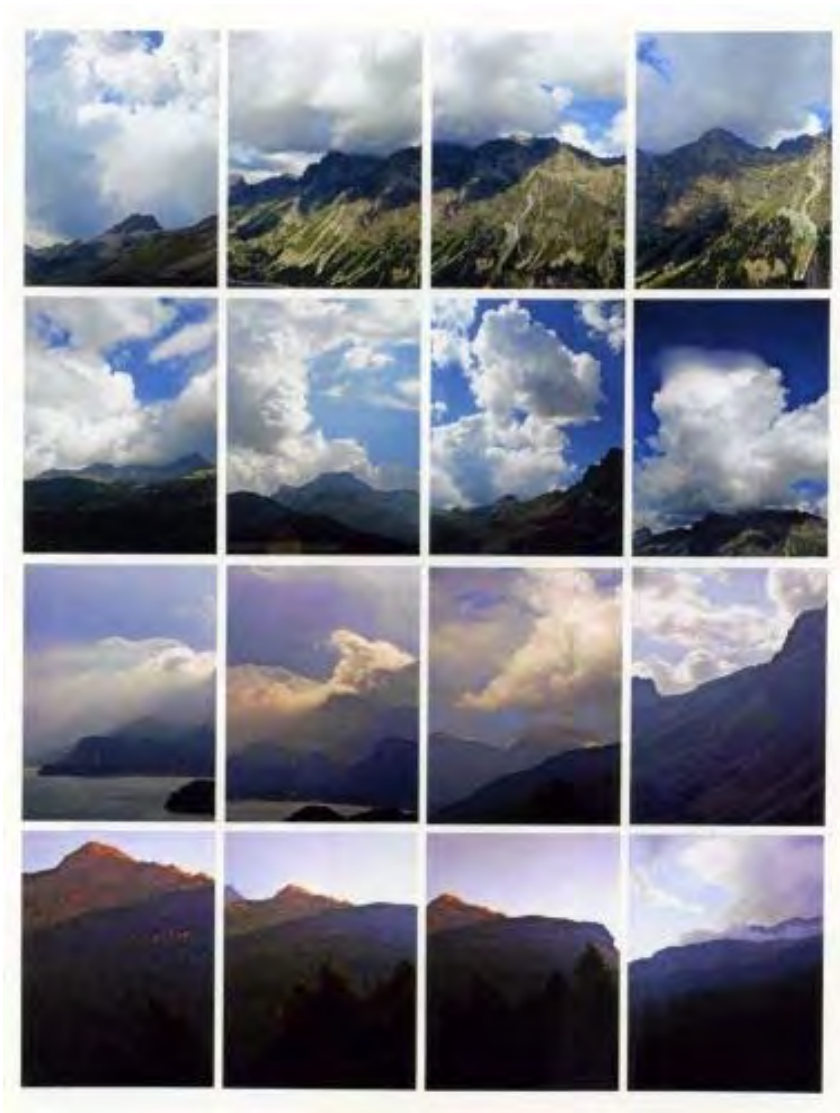


Acima, painel nº 3 do Atlas de Richter, 1962. Painel formado por fotografias do álbum de família. A distribuição das imagens no painel é irregular, tal arranjo seria abandonado posteriormente, favorecendo a grade como princípio organizador.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

### O Atlas de Richter

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

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



Gerhard Richter, *Atlas*, 2006

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

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

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

# Museu Imaginário

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

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

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

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



André Malraux e as provas do livro *Museu Imaginário*

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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







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

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



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

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

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

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



Luis Jacob, *Album IV*, 2007

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Arquivo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Rosângela Rennó, 2005-510117385-5, 2010

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

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

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

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

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

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



Hans-Peter Feldmann, *Bilder*, 1972

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

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

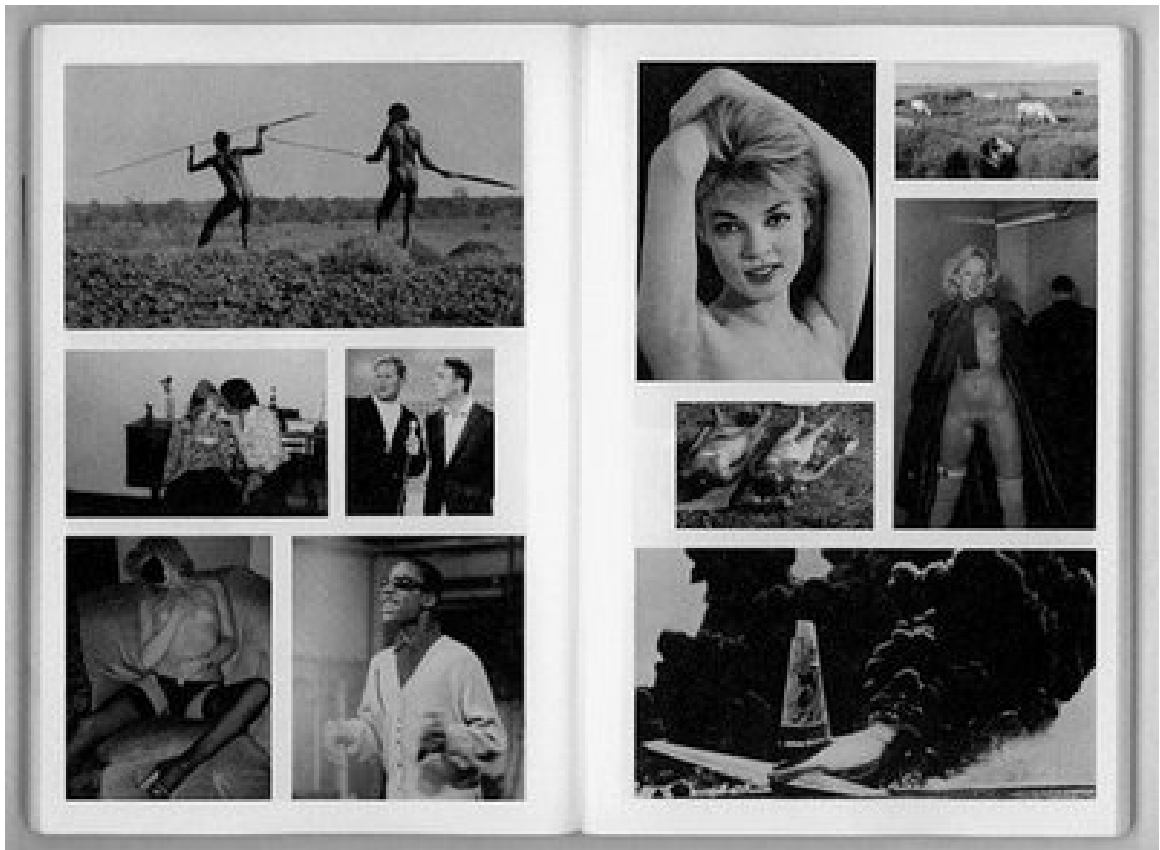
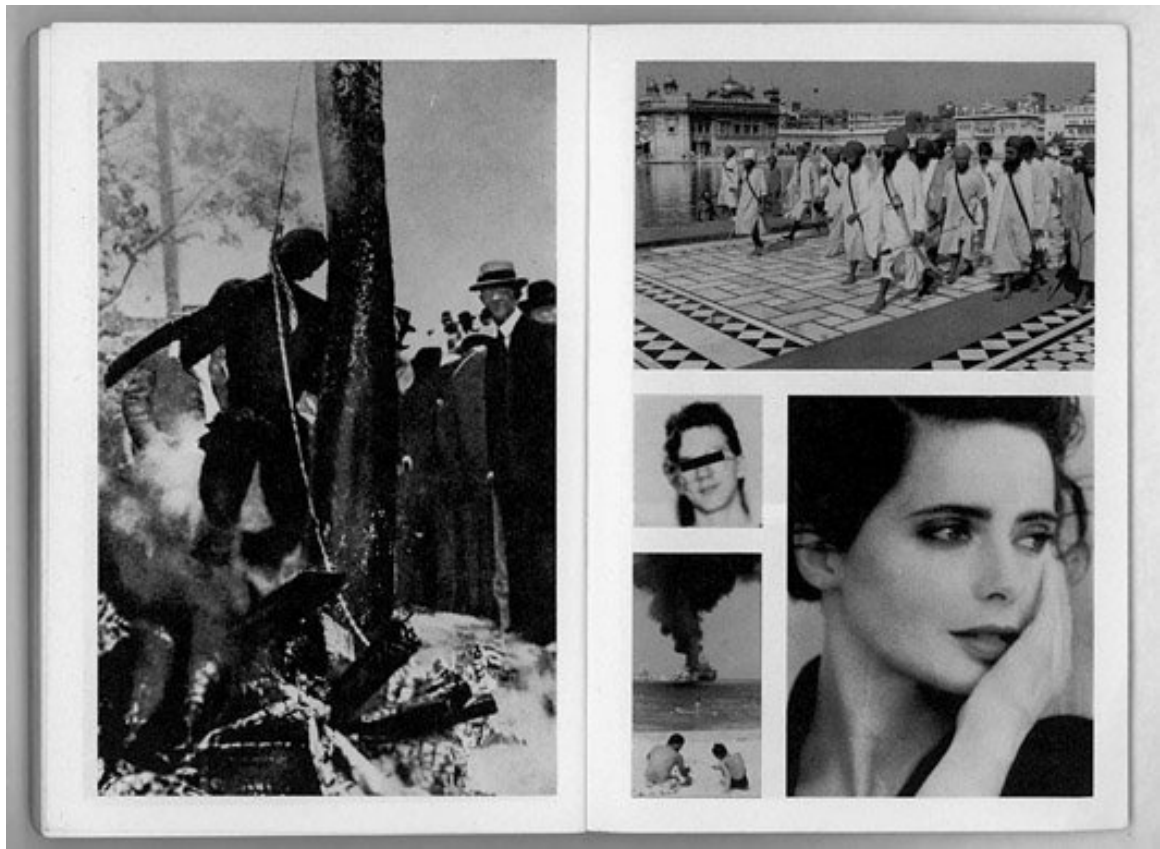
livros de fotografia, cartões postais e colecionáveis, além das fotos de viagem, instantâneos de família e retratos de amigos. Hans-Peter Feldmann busca os incidentes triviais, os momentos despercebidos, insignificantes, e conta histórias com as imagens. Reeditado em 2008, o livro de 308 páginas remete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

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

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

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





Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2005

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

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

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

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

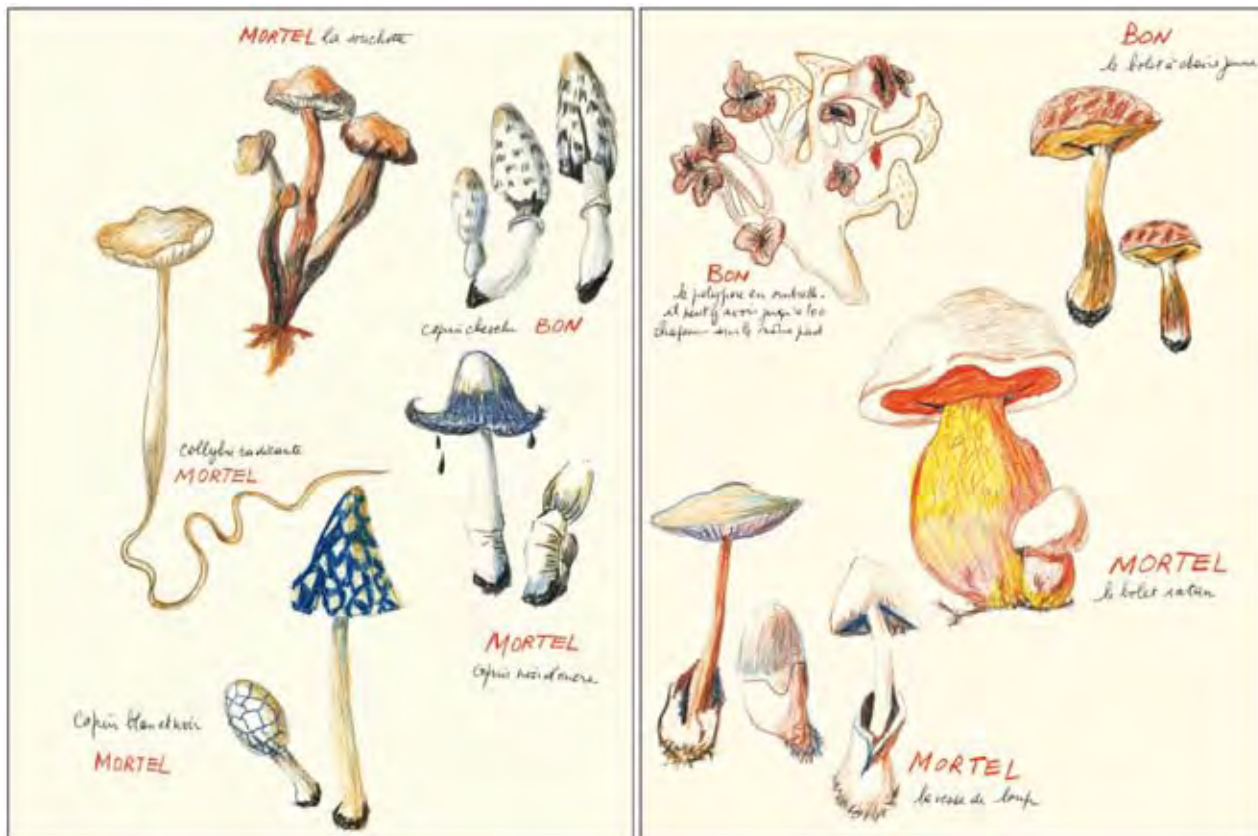
Uma de suas personas, *Practical Woman*, anota “tudo que é importante em sua vida, mas no final... ela talvez seja a pessoa menos razoável porque ela não faz as coisas, mas se contenta em copiar anotações que ela sabe que nunca vai usar. Se perder em detalhes práticos é seu modo de fugir da vida” (Messenger,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

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

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



Annete Messenger, *État Civil*, 2002



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



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

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



Christian Boltanski, *Archives*, 1992

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



# Coleção

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

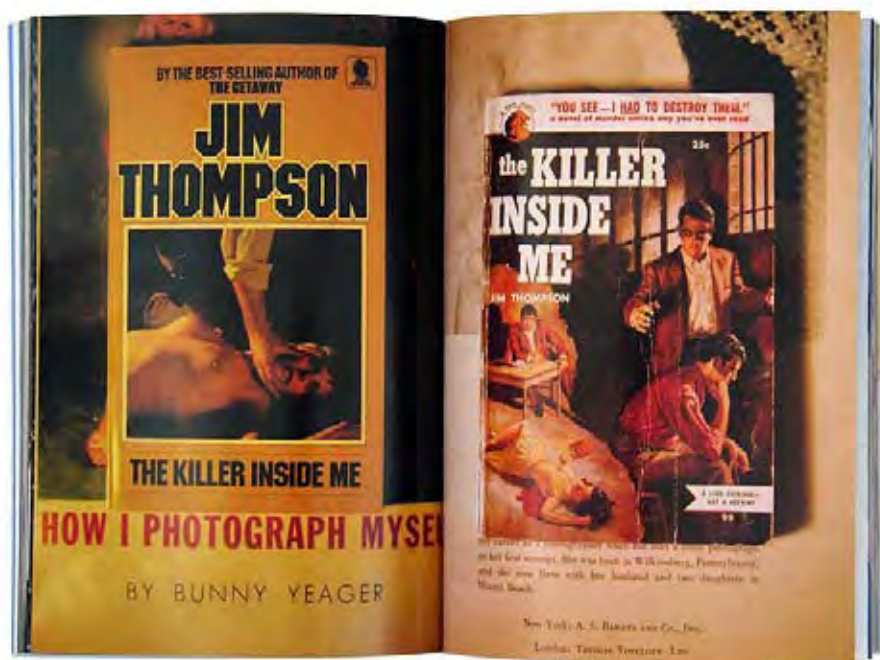
Colecionador de livros há quase 40 anos, o artista Richard Prince acumulou uma coleção notável de obras a partir do que ele descreve como a era “BeatHippiePunk”: de 1949 (o ano do seu nascimento) a 1984. Ele começa com os poetas e escritores “beats” — Kerouac, Ginsberg, Burroughs — mas sua coleção inclui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

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

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

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

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



Richard Prince, *American English*, 2003

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

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

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

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

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



Jonathan Monk, *Cover Version*, 2004

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

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

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

# Coleta

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

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

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

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

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



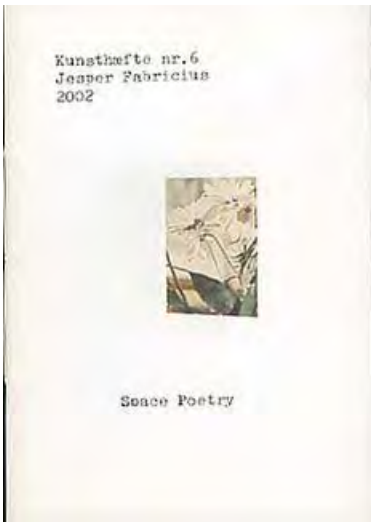
A capa do livro de Verderame sintetiza visualmente a história da maioria das igrejas, que foram demolidas para que se construísse outra, maior e mais moderna em seu lugar, ou para dar espaço ao crescimento das cidades. A sobreposição de uma grande quantidade de desenhos faz que uma figura anule a outra.

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

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

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

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



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



John Stezaker, *The Third Person Archive*, 2009

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

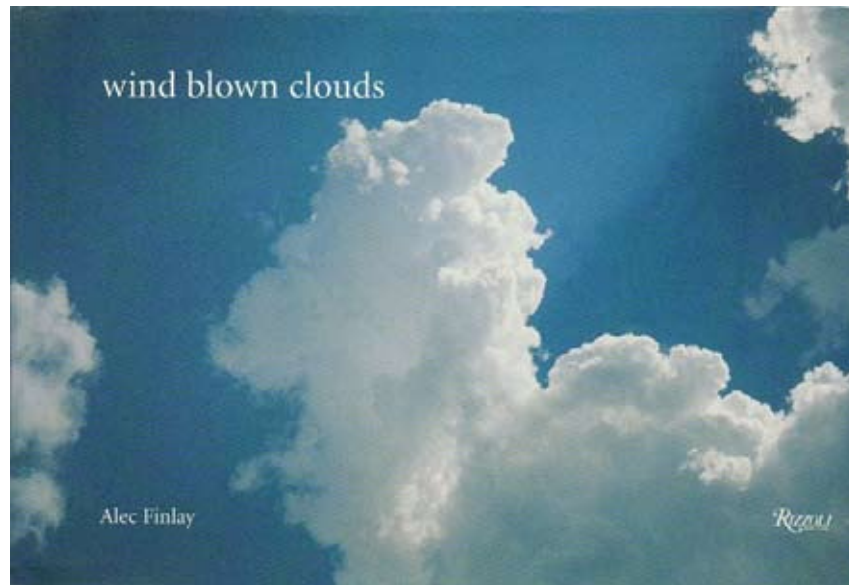
No final do livro, ele convida o leitor a “enviar outros céus, pois este é um projeto sem fim”. O livro tem imagens feitas por pes-



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

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

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



Alec Finlay, *Wind Blown Clouds*, 2005

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

# Catálogo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

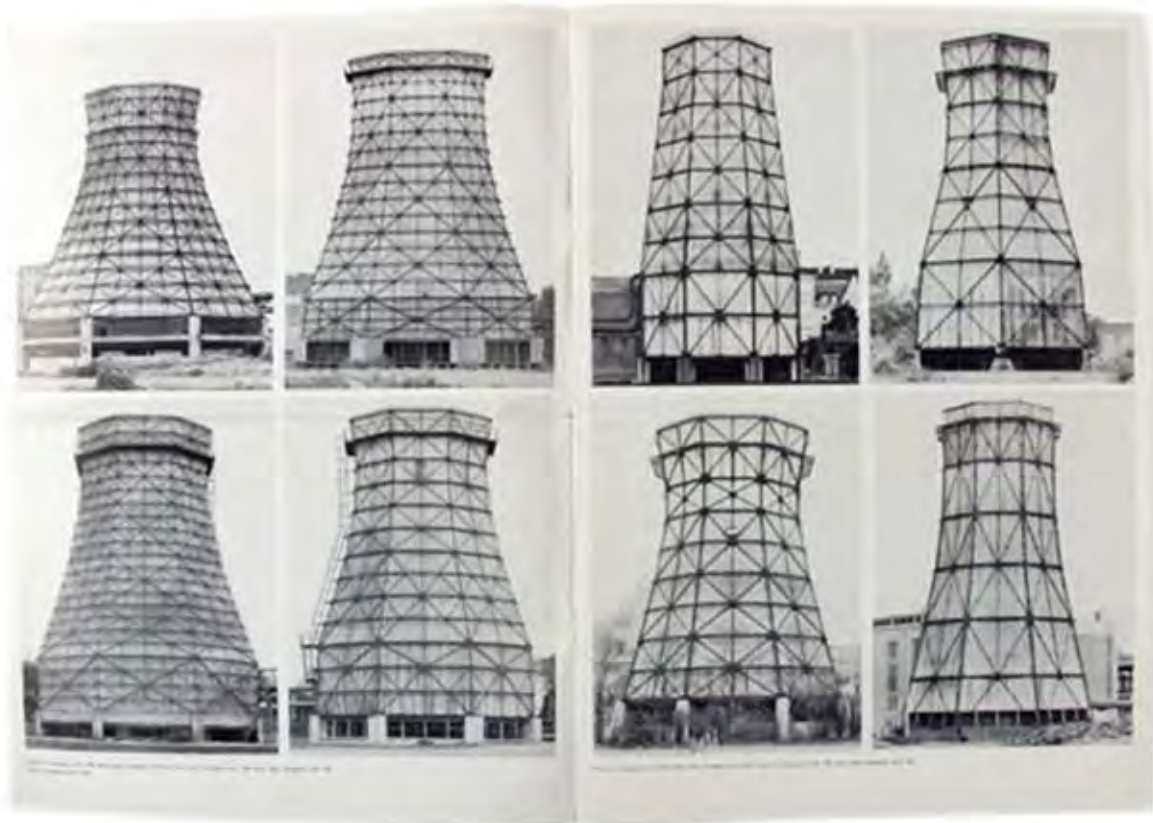
Seu primeiro livro, publicado em 1970, chama-se *Anonyme Skulpturen: A Typology of Technical Constructions*. O livro é dividido em capítulos para cada tipo diferente de edifício — fornos de cal, torres de resfriamento, altos-fornos, torres sinuosas, torres de água, depósitos de gás e silos, com uma explicação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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Sol LeWitt, *PhotoGrids*, 1978

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

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

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



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

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

um prédio barroco ao lado de uma página com um exemplo de arquitetura islâmica, nove fotos realizadas no mesmo lugar, em oposição às outras páginas, em que se percebe pela textura mostrada na imagem e pela iluminação que foram realizadas em dias diferentes, em locais diferentes. O livro continua com fachadas de prédios, cúpulas e telhados de vidro ocupam uma página, ao lado de exemplos de engenharia (pontes, andaimes, estruturas metálicas). Uma referência a outro trabalho de LeWitt, fotos de estruturas de cubos que fazem parte da série “Incomplete Open Cubes”. Uma fotografia mostra o que parece ser uma obra de Carl Andre, uma peça de canto, formada por placas quadradas colocadas no chão (*12 Copper Corner*, 1975). Finalmente, exemplos de grids em objetos do cotidiano, em cartazes, no assento de uma cadeira de palha, em uma camisa xadrez, na decoração de uma torta, no assento de couro de uma poltrona.

Em alguns casos, a grade ocupa todo o quadrado, impossibilitando a identificação do seu contexto original. Os bueiros quebram esse padrão, não ocupam a área toda da imagem, nem sempre estão centralizados na fotografia. Esses pequenos deslocamentos introduzem mudança de ritmo na estrutura repetitiva da página.

# Arte da Memória





O suporte mútuo de texto e imagem facilita a memorização: essa é a base da arte da memória. É uma das partes da retórica, “e baseia-se num processo simples: a associação de ideias. Esta é representada, ou imaginada, como um edifício dividido em partes: em todas elas está uma ideia, que é atualizada por meio de uma pergunta adequada” (Barthes; Bouttes, 1984, p. 267). Na retórica antiga, o conjunto dos lugares formava uma reserva de argumentos para o orador, um catálogo de imagens mentais, chamados de lugares-comuns.

Como forma de produzir discursos que abarcassem todos os assuntos possíveis, Giulio Camillo (ca. 1480–1544) concebeu um “Teatro da Memória”, um tipo de anfiteatro onde o espectador entraria em contato com textos e imagens sobre filosofia, literatura, ciências, religiões e arte, seguindo livremente por entre o material, numa rede inesgotável de relações, alusões e significações. Sua obra é uma grande enciclopédia do saber, que opera uma “classificação hierarquizada e articulada do saber universal” (Almeida, 2005, p. 13).

Os textos e as imagens alegóricas foram dispostos de modo que “é possível iniciar o percurso por onde desejar” (Almeida, 2005, p. 14), como nos livros de referência, em que a ordem alfabética coloca uma equivalência entre os termos e permite a entrada por qualquer parte. Mas diferentemente dos livros, em que a estrutura física do códice determina o começo e o fim, seu sistema é articulado de modo que “o primeiro e o último degraus se entrelaçam” (Almeida, 2005, p. 41). O livro, concebido como uma linha reta, que liga um ponto ao outro, pode transformar-se em um círculo, tornar-se auto-referente, e um dos meios de realizar essa mudança é introduzindo referências cruzadas, que remetem uma parte a outra parte.

No “Teatro da Memória” de Camillo, as imagens associadas a determinado lugar têm um sentido, e o sentido muda quando as imagens mudam de lugar: a associação de uma imagem com outra,

Baseado nas semelhanças e analogias das imagens, o padre Athanasius Kircher (1601-1680) buscava realizar imagens artificiais pela técnica, e chegou a inventar uma máquina de metáforas, espécie de “fábrica de imagens e metamorfoses”, descrita por Gustave Hocke da seguinte maneira: “Suponhamos que um visitante qualquer observe esta fábrica de imagens. Debaixo de um espelho, escondido sobre o móvel, ele recebe várias formas: sol, animal, esqueleto, planta ou pedra. Tudo é comparável a tudo”. (Hocke, 1986, p. 199)

“No Teatro de Camillo, uma mesma imagem pode aparecer e reaparecer em diversos locais, assumindo significados diferentes, reinterpretados, acrescidos e atribuídos por esses diversos graus ou níveis” (Almeida, 2005, p. 232)

de uma imagem e um texto, e da imagem com o seu contexto pode produzir um número ilimitado de imagens mentais a partir de um número restrito de figuras, o que possibilitaria construir um discurso sobre qualquer assunto, mesmo que o orador conhecesse muito pouco a respeito de seu tema.

Para os estudiosos da arte da memória como fonte iconológica, como o historiador Aby Warburg e seus discípulos, as imagens não apenas assumem significado diferente em outra época, mas também “exprimem um significado particular no tempo e no lugar em que foram concebidas, uma vez criadas, têm o poder magnético de atrair outras ideias para a sua própria esfera; essas podem ser imprevisivelmente esquecidas e depois reconvocadas à memória após séculos de esquecimento” (Saxl, 1957 apud Argan, 1995, p. 152).

O projeto de Camillo visava que toda arte, ciência e invenção conhecidas pelo ser humano e todas as atividades humanas, tudo o que existe, fosse reunido em um mesmo lugar de memória. Com a publicação póstuma de “A Ideia do Teatro”, em que Camillo descreve as correspondências e as ordens associativas dos textos e imagens, Giordano Bruno concebe um edifício circular para abrigar todo o conhecimento. Este, por sua vez, inspira “A Cidade do Sol”, de Tommaso Campanella (1568-1639), uma estrutura concêntrica que forma um “esquema enciclopédico que corresponde a um sistema de memória universal”, um meio de alcançar o conhecimento de tudo, “usando o mundo como um livro” (Yates, 2007, p. 368). Tal metáfora é retomada no início do século XX pelo historiador Aby Warburg, que construiu sua biblioteca em formato oval, com os livros dispostos de acordo com um sistema de analogias que remete à estrutura do mundo.

Quanto ao material iconológico usado por Bruno, descobrimos imagens que derivam explicitamente da tradição hermética, e outras extraídas da tradição mitológica, com figuras alegóricas comuns a todo o repertório emblemático. Trata-se de um repertório de extraordinária importância do ponto de vista de uma história da iconologia, pois revela a presença de critérios retóricos governando o modo como um certo selo pode remeter para uma determinada ideia.

Representa-se por semelhança fonética (o cavalo, *equus*, pelo homem, *aequus*), fornecendo o concreto pelo abstrato (um guerreiro romano por Roma), por semelhança de sílabas iniciais (*asinus* por *asyllum*), passando do antecedente ao consequente, do acidente ao sujeito e vice-versa, da marca ao que é marcado

ou, uma vez mais por meio de uma técnica cabalística, utilizando o poder evocativo do anagrama ou da paronomásia. (Eco, 1996, p. 134)

No século XVII, com Francis Bacon, Descartes e Leibniz, a arte da memória passou de “método para memorizar a enciclopédia do conhecimento” a “ferramenta de auxílio que permite investigar a enciclopédia e o mundo, com o objetivo de descobrir um novo conhecimento” (Yates, 2007, p. 458).

A arte da memória atual tem pouco de mnemotécnica, e mesmo a memória artificial “tem como objetivo permitir ao orador menos lembrar de um discurso do que fornecer argumentos novos e eficazes” (Christin, 2009, p. 132). Além disso, “a teoria da memória é também uma teoria da tradução de palavras em imagens” (Seligmann-Silva, 2004, p. 309), o que coloca os tratados sobre a arte da memória como um recurso auxiliar para a elaboração de uma enciclopédia visual.

## A enciclopédia como arte combinatória

A combinatória é uma das formas de produzir novos argumentos utilizando imagens (ou textos) existentes, apontando relações insuspeitadas entre elementos diversos.

Tal como em Lull e Leibniz, a enciclopédia quer-se hoje combinatória. Das tábuas de relações da *Universalis* à rotação dos círculos da *Britannica* de Adler e aos gráficos representativos das várias zonas de leitura da Einaudi, estamos perante dispositivos combinatórios (Pombo, 2006, s.p.).

Na enciclopédia, a combinatória também está presente sob a forma de referências cruzadas. Considerada por Diderot a parte mais importante de sua *Encyclopédie*, as referências cruzadas mostram a conexão de uma parte com as outras. “Quando necessário, produzem o efeito oposto; elas opõem noções; contrastam princípios; atacam, sabotam e secretamente revertem opiniões ridículas que ninguém atacaria abertamente” (Blom, 2005, p. 154). Os principais alvos de deboche eram o estado e a religião, de modo que era preciso utilizar algum recurso para evitar a censura e a perseguição. Na *Encyclopédie*, o verbete *Anthropophages* é comentado pela adição do texto “veja: Eucaristia, Comunhão”; *Liberté de penser*, é apresentado em contraste com as referências “Intolerância & Jesus Cristo” (Blom, 2005, p. 154).

“Giulio Camillo construiu um Teatro da Memória no qual todo o conhecimento seria sintetizado por meio de imagens. Giordano Bruno colocou as imagens em movimento sobre as rodas combinatórias de Lull e viajou por toda a Europa com suas fantásticas artes da memória. No século XVII, Leibniz é o herdeiro dessa tradição” (Yates, 2007, p. 474).

“A profunda originalidade de Leibniz estava em representar por meio de signos apropriados as noções e operações para as quais não existira, até o momento, nenhuma notação” (Couturaud apud Yates, 2007, p. 475). Pela notação e sistematização das notas, “a característica ou cálculo estava ligada ao projeto de uma enciclopédia que reuniria todas as artes e ciências conhecidas pelo ser humano” (Yates, 2007, p. 474).

“A enciclopédia ordenada alfabeticamente, tal como se afirmou a partir do século XVIII, garante a possibilidade de realizar uma combinatória livre que, sendo compatível com uma sistemática, exclui o sistema” (Cazade; Thomas, 1984, p. 183).

## A arte da memória e os livros de artista

A associação entre a Arte da Memória e os livros de artista ainda não recebeu a devida atenção da crítica. O artista Dick Higgins publicou uma tradução anotada do livro de Giordano Bruno, *On the Composition of Signs and Images* (1991), que ele considerava como um dos mais antigos textos sobre intermídia, termo criado por Higgins para designar a produção artística dos anos 1960 que incluía performance, instalação e livros de artista. Bruno elabora uma série de diagramas que ensinam como ordenar e combinar os elementos para construir um discurso transmitido visualmente, sob a forma de um emblema.

Apesar de parecer um tema que em nada se aproxima da arte contemporânea, existe um aspecto da Arte da Memória chamado de *ars combinatoria*, que pode servir de estímulo para a produção de um número quase ilimitado de imagens a partir de um repertório restrito.



Dois tipos de alfabetos visuais, em xilogravuras do livro de Johann Horst von Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, publicado em Veneza em 1533.

Para facilitar a memorização de um discurso, no século XIV foram inventados procedimentos de associação de letras e imagens. Chamados de “alfabetos visuais”, este tipo de imagem, comum nos tratados da memória, também passou a ser utilizado na alfabetização. Neste capítulo, são mostradas dois tipos de alfabetos em livros de artista, um que associa objetos pelo som de sua letra inicial, e outro que escolhe os objetos pela semelhança de suas formas com as letras que representam.

Uma constante preocupação entre os artistas da memória era a possibilidade de criar uma língua artificial, que serviria para se comunicar com qualquer pessoa, e ao mesmo tempo poderia conter todo o conhecimento. Um verdadeiro projeto enciclopédico anima essa busca, que atravessou os séculos, sendo retomado no século XX por um artista italiano. Luigi Serafini inventa uma escrita para registrar sua enciclopédia de um mundo desconhecido.

Existem livros de artista que são pensados como um mecanismo combinatório, em que a encadernação (ou a ausência dela) ou o corte em suas páginas permite criar novas associações entre os seus elementos, pela permuta, trocas e combinações, produzindo novas imagens pelo seu manuseio. O funcionamento do dispositivo combinatório está condicionado a um estoque de imagens, um catálogo de lugares-comuns pronto para ser utilizado.

# Alfabetos visuais

Frequentemente descritos nos tratados renascentistas sobre a memória, os alfabetos visuais são modos de representar as letras do alfabeto por meio de “imagens de objetos cujas formas se assemelham às das letras em questão” (Yates, 2007, p. 156). Os artistas da memória perceberam que, “liberada de sua função linguística (fazer parte de uma palavra singular), uma letra pode dizer absolutamente tudo” (Barthes, 1990, p. 95).

“As letras animadas que ornamentam numerosos manuscritos carolíngios nascem de uma dupla tradição: a letra iluminada que combina influências mediterrâneas diversas e, em meio aos entrelaçamentos ou arabescos abstratos, sacrifica tudo em nome da figuração geométrica; de outra parte, uma tradição da letra zoomorfa – composta quase exclusivamente de peixes e pássaros – que remonta às primeiras eras cristãs e que Plínio o Jovem diz ter encontrado exemplos nos escribas romanos” (Massin, 1982, p. 37).

Em Veneza, foram publicados o alfabeto visual de Jacobus Publicius em 1482 e o de Abraham de Balmes em 1523. Este último insinua uma origem mesopotâmica do seu alfabeto ilustrado, que ele afirma ter encontrado em um livro antigo (e que se tornou mais conhecido por ter sido publicado no *Champfleury* de Geoffroy Tory, de 1529).

O costume de desenhar letras associadas a formas figurativas já existia na Idade Média, mas o interesse renovado surge da parte de eruditos interessados em “alfabetos que propõem um novo tipo de figuração, ligada sobretudo à representação de objetos que se revestem de um significado mágico ou esotérico” (Massin, 1982, p. 61).

Robert Fludd (1574-1637), grande cabalista e ocultista inglês, e Johannes Trithemius (1462-1516), abade, lexicógrafo e historiador alemão que criou a esteganografia, são autores de alfabetos mnemotécnicos, utilizados como método para fabricar imagens na memória, pois “as imagens recordam a ‘memória das coisas’, e as inscrições a ‘memória para as palavras’ (Yates, 2007, p. 159).

As letras servem para compor palavras, mas uma letra desenhada também pode formar abecedários sem uma finalidade imediata: alfabetos “grotescos, diabólicos, cômicos, novos, encantados”, apontam um outro caminho, “que não é o da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e, justamente por isso, no centro de sua ação” (Barthes, 1990, p. 94).

Para Aristóteles, “uma boa metáfora implica a percepção intuitiva da similitude em coisas dessemelhantes” (Massin, 1982, p. 97). Os alfabetos ilustrados, também chamados de animados,

entraram em relação metafórica com algo mais além da letra: animais (pássaros, peixes, cobras, coelhos, por vezes uns sendo devorados por outros para formar um D, um E, um K, um L etc.), homens (silhuetas, membros, posturas), monstros, vegetais (flores, folhas, troncos), instrumentos (tesouras, foices, óculos, tripés etc.): todo um catálogo dos produtos naturais e

humanos vem duplicar a curta lista do alfabeto: o mundo inteiro incorpora-se à letra, a letra torna-se imagem na tela do mundo (Barthes, 1990, p. 94).

A artista Annette Messenger, de maneira irônica, baseada em capitulares e ornamentos de manuscritos medievais, cria uma série de 26 letras góticas associadas a um insulto, cada um começando com uma letra do alfabeto (h de hipócrita, i de idiota), e reúne o alfabeto em um livro chamado *Mes enluminures* (1988). Mas os desenhos, apesar da simplicidade, não se destinam às crianças: a cauda da letra Q é um pênis, a letra V (*voyeur*) mostra uma mulher nua, de salto alto, com as pernas abertas e levantadas (figura semelhante à que aparece em um alfabeto humano do séc. XVI). As iluminuras de Messenger formam um álbum de capitulares, em que as letras e o que elas representam se confundem em uma mesma forma — a boca aberta de um urso forma a inicial da palavra urso. Como nas bíblias medievais, em que monstros e bestas ornamentam as páginas do livro sagrado, a artista usa a antítese: as letras carregadas de insultos servem para escrever palavras como “amor”, “doçura”, “querida”.

Uma outra maneira de se criarem alfabetos visuais como procedimento mnemotécnico “é por meio de animais ou pássaros ordenados a partir da primeira letra de seus nomes” (Yates, 2007, p. 156). Tal método foi utilizado por Johann Amos Comenius (1592-1670), que destacava a importância de estudar as coisas e não as palavras, ou seja, valorizava a observação direta da natureza.



Annette Messenger, *Mes enluminures*, 1988

Os dois tipos de associação, por semelhança de formas ou por aproximação sonora, demonstram que o uso de alfabetos visuais “provavelmente deriva de tentativas para compreender (...) como os especialistas na memória escrevem com imagens em suas memórias” (Yates, 2007, p. 157).

Convertida em imagem, a letra permite uma equivalência, por sucessivas substituições, com os objetos e o mundo, e ao mesmo tempo uma ambivalência, uma multiplicidade de leituras ou interpretações do signo. Em alguns manuscritos medievais (como o Evangelho de São Marcos, de Moissac, séc. XI), a imagem do evangelista coincide com a letra inicial I. “Letra figurativa, *bilderschrift*, hieróglifo, em que o traço pode valer às vezes como perfil de uma imagem representativa, às vezes como grafema, às vezes como ornamentação, sem que nenhuma propriedade plástica permita decidi-lo” (Lyotard, 1979, p. 423)

Os “alfabetos humanos” de Peter Flotner (1534) colocam em cena não mais personagens bíblicos, diabos, monstros ou dragões, mas atletas totalmente nus. As letras ganham cada vez mais autonomia em relação ao texto, são cada vez mais pensadas como desenho. Em 1662, William Comley publica em Londres uma versão desse alfabeto, com a proposta de “iniciar os jovens na arte do desenho e, ao mesmo tempo, ensinar a escrever” (Massin, 1982, p. 67).



Curioso paradoxo é a utilização de letras desenhadas na alfabetização, pois “saber ler é deixar de ver a letra” (Cazade; Thomas, 1984, p. 179), é enxergar as palavras e esquecer que são feitas de muitas letras.

Publicada pela primeira vez em latim e alemão em Nuremberg em 1658, com mais de 150 pequenas xilogravuras no texto, a obra de Comenius, *Orbis sensualium pictus* (*Mundo visível, ou Uma nomenclatura e figuras de todas as principais coisas que existem no mundo e do uso que os homens fazem delas*) tinha como objetivo tornar o aprendizado mais fácil e divertido para as crianças. É um tipo de “manual elementar de ensino de línguas — latim, alemão, italiano, francês — para crianças, por meio de imagens. Os desenhos estão arranjados segundo a ordem do mundo: imagens do céu, das estrelas e de fenômenos celestes, de animais, pássaros e pedras e assim por diante; do ser humano e de todas as suas atividades” (Yates, 2007, p. 467). Ou seja, seguia a mesma estrutura de apresentação do conhecimento adotada por muitas enciclopédias da mesma época.

Em uma das gravuras do livro de Comenius, 23 objetos que iniciam com a letra P em alemão são agrupados em uma única cena, procedimento de associação de palavras e coisas que ainda é utilizado em cartilhas escolares para facilitar o aprendizado. A relação entre texto e imagem que se remetem mutuamente teve um impacto nos livros publicados depois: “o vocabulário ilustrado, ou como se queira chamar o *Orbis pictus* de Amos Comenius, encontra-se nas origens do livro infantil” (Benjamin, 2002, p. 55). A obra de Comenius foi muito influente, sendo traduzida para a maioria das línguas europeias, conhecendo-se até hoje 245 edições diferentes (Kulesza, 1992).

Os livros em forma de abecedários associando letras e desenhos continuam a fazer sucesso entre adultos e crianças. O artista britânico Peter Blake se interessa pelo desenho das letras do alfabeto desde a década de 1950, tendo produzido mais de 18 alfabetos. *Peter Blake: An Alphabet* (2008) é um livro publicado em conjunto com uma série de 26 serigrafias, uma para cada letra. No livro, a profusão de desenhos em cada imagem contrasta com os limites definidos por um A a Z.

Cada imagem é uma interpretação visual das associações entre letra e imagem, como nas cartilhas escolares. Em um mesmo painel, diferentes desenhos de letras, em tipos de forma, ao lado de desenhos de objetos cujo nome começa com a mesma letra, em uma colagem de imagens tiradas de cartões postais, revistas e livros antigos.



**G** is for goat  
 G is for goat  
 G is for goat  
 G is for goat  
 G is for goat  
 G is for goat  
 G is for goat  
 G is for goat



**G g**  
 G is for goat  
 eating grass  
 by the road



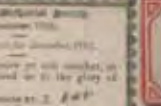
**G** ..... for police



**G** **g** ---



**G** **g** ---



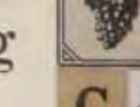
**G** **g** ---



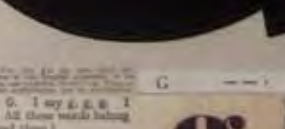
**G** **g** ---



**G g**  
 Gate



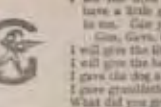
**G** **g** ---



**G** **g** ---



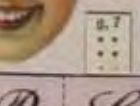
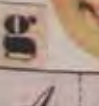
**G** ..... Golf



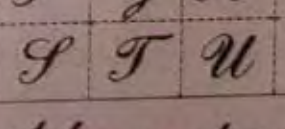
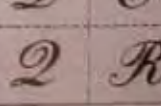
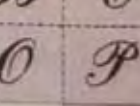
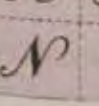
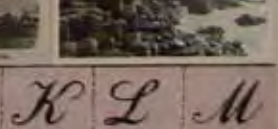
**G** **g** ---



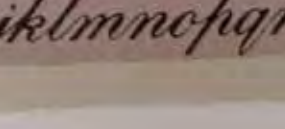
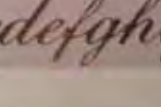
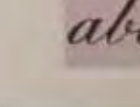
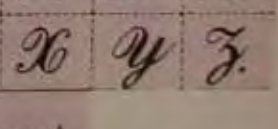
**G** **g** ---



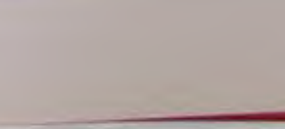
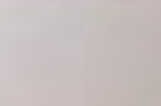
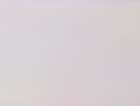
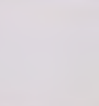
**G** **g** ---



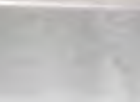
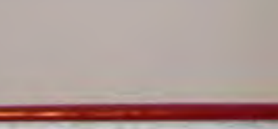
**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



**G** **g** ---



A mesma estrutura é adotada em todas as páginas do livro: uma letra em destaque no centro da página é o ponto de partida, ao seu redor são colocadas imagens e letras de cores, formas e estilos diferentes. Alguns elementos são recorrentes, aparecem em diversas páginas sempre na mesma posição. No pé da página, o alfabeto completo em letras manuscritas maiúsculas e minúsculas, como nos manuais de caligrafia, funciona como um índice para localização da letra em relação às outras na sequência alfabética.

O livro tem suas raízes na infância do artista, interrompida pela Segunda Guerra Mundial. Isto não quer dizer que o trabalho é infantil, mas é sobre a infância. Incorpora páginas de cartilhas de alfabetização (também chamadas de abecedários), e figuras tipicamente inglesas (Beatles, Shakespeare e Stonehenge). Inclui uma diversidade de desenhos de letras, como nos catálogos de tipos, ao lado de capitulares ornamentadas, linguagem de sinais, códigos de sinalização com bandeiras, alfabeto braile desenhado, bandeiras de países (Panamá, Peru), tudo ordenado pela simples justaposição, um ao lado do outro, como na composição manual de tipos móveis, em que os elementos, letras e espaços, se sucedem espacialmente mas não podem se sobrepor. É retomada, no plano da página, a limitação imposta pela ordem alfabética no livro, em que cada letra tem o seu lugar definido.

# Língua universal

O ideal de uma língua universal, que facilitasse o entendimento entre os homens, é tão antigo quanto a Torre de Babel, e se confunde com a “busca dos eruditos por signos e símbolos para serem empregados com imagens de memória” (Yates, 2007, p. 469).

Um livro que atualiza a tradição das escritas secretas foi escrito e ilustrado pelo artista, arquiteto e designer italiano Luigi Serafini. Durante trinta meses, Serafini dedicou-se integralmente a dar forma ao *Codex Seraphinianus* (1981), um livro de quase 400 páginas que, de maneira fantástica e visionária, reinterpreta a zoologia, a botânica, a mineralogia, a etnografia, a arquitetura, em uma espécie de enciclopédia visual de um mundo desconhecido, redigida em uma de suas línguas, com uma escrita que ainda não foi decifrada.

São mais de mil desenhos realizados durante dois longos anos em um pequeno apartamento de Roma, entre 1976 e 1978, uma grande coleção de páginas ilustradas representando vários objetos estranhos e operações detalhadas, porém bizarras, todas com legendas numa escrita que ninguém conhecia, destinavam-se a explicar a complexidade das ilustrações (Manguel, 1997, p. 115).

O livro, no estilo de um compêndio científico medieval, tem onze capítulos distribuídos em duas seções, com as páginas divididas em duas colunas, seguindo o padrão adotado em muitas obras de referência, não apenas em enciclopédias, mas também em dicionários.

A primeira seção parece descrever o mundo natural, sua flora, fauna, e a física. A segunda parte lida com as humanidades, os vários aspectos da vida humana. Cada capítulo parece tratar um tópico geral da enciclopédia, e cada página corresponde a um verbete específico.

Em 1560, Giovanni Batista Porta, o célebre mágico e um dos primeiros cientistas modernos, em um tratado publicado em Nápoles em 1602, chamado *Ars reminiscendi*, afirma que “figuras humanas poderiam ser utilizadas como imagens de memória, escolhidas de acordo com sua capacidade de impressioná-la de algum modo, sendo muito belas ou absolutamente ridículas” (Yates, 2007, p. 259). As ilustrações

A primeira edição do livro foi publicada em dois volumes em 1981 por Franco Maria Ricci. Em 2006, o livro foi relançado na Itália pela editora Rizzoli numa edição mais econômica, em um volume apenas, porém com excelente qualidade de impressão.

A estrutura adotada parece seguir a ordem de apresentação de muitas enciclopédias medievais: primeiro as coisas divinas, o mundo natural, depois as coisas imperfeitas, o homem, seus artefatos, seu modo de vida e todos os aspectos de sua existência.



Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, 1981

Algumas plantas de Serafini lembram os desenhos do poeta nonsense Edward Lear (1812-1888). Antes de se dedicar à literatura, o poeta inglês trabalhou como ilustrador, tornando-se especialista em desenhos de botânica. O procedimento de Lear como ilustrador de livros nonsense, de combinar elementos heteróclitos para criar novas plantas, muitas vezes partia de um trocadilho verbal-visual, evidente na nomenclatura, enquanto a ausência de um texto legível no livro de Serafini opera um trocadilho visual, baseado em analogias, para transformar uma coisa conhecida em algo completamente diferente.

de Serafini conjugam essa dupla capacidade de impressionar a mente, são paródias surreais de coisas do nosso mundo: frutas que sangram, uma planta que cresce com a forma de uma cadeira, um ato sexual que metamorfoseia um casal em um crocodilo, etc. Outras figuras retratam estranhas máquinas aparentemente sem sentido, muitas vezes com uma aparência delicada, unidas por pequenos filamentos. Existem ilustrações facilmente reconhecíveis, como mapas e rostos humanos. Por outro lado, especialmente no capítulo sobre física, muitas imagens são completamente abstratas. “Muitas das imagens são grotescas e perturbadoras, mas outras são extremamente bonitas e visionárias” (Hofstadter, 1985). Praticamente todas as ilustrações são muito coloridas e ricas em detalhes.

O primeiro capítulo descreve muitos tipos de botânica alienígena: árvores que se desenraizam e migram sozinhas, uma flora fan-



Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, 1981

tástica, com flores cujas pétalas lembram pássaros, ou cujas folhas se parecem com uma tesoura. Alguns desenhos ensinam a cultivar espécies, mostrando como a raiz se desenvolve, como fazer uma muda. Os frutos, com formas e cores estranhas, são muitas vezes uma combinação de duas ou três plantas conhecidas. A seção conclui com exemplos de usos para algumas plantas, que se transformam em objetos úteis, como um cacto que vira uma caneta tinteiro, ou objetos poéticos, como uma espécie de margarida que, depois de despetalada e soprada pelo caule, seu miolo infla e se transforma em um balão.

O segundo capítulo é dedicado à fauna, retratando animais que são variações surreais do cavalo, do hipopótamo, do rinoceronte e de pássaros diversos. Como em uma taxonomia zoológica, do mais simples dos seres ao mais complexo, esta parte inicia com alguns seres minúsculos, um tipo de protozoário ou inseto: um grupo multicolorido deles mora em um arco-íris; em seguida, peixes com rosto humano, com um tipo de escafandro na cabeça; um rinoceronte cujo rabo emenda com o chifre, formando um arco; um pássaro cujo corpo tem o formato de uma pena; uma cobra que se disfarça de cadarço. Um peixe tem um desenho na lateral do corpo que parece um olho,

“Feito inteiramente de figuras e palavras inventadas, o *Codex Seraphinianus* deve ser lido sem a ajuda de uma língua comum, mediante signos para os quais não há significados, exceto aqueles fornecidos por um leitor bem-disposto e inventivo. Trata-se, evidentemente, de uma corajosa exceção. Na maior parte do tempo, uma sequência de signos segue um código estabelecido, e somente minha ignorância desse código torna-me impossível lê-la. Ainda assim, eu percorro uma exposição, no museu Rietberg de Zurique, de miniaturas indianas que representam cenas mitológicas de histórias que não me são familiares e tento reconstruir suas sagas; sento-me diante das pinturas pré-históricas nas rochas do platô de Tessali, no Saara argelino, e tento imaginar que ameaça persegue aquelas criaturas semelhantes a girafas em fuga; folheio uma revista em quadrinhos japonesa no aeroporto de Narita e invento uma narrativa para as personagens que falam numa escrita que nunca aprendi. Tentar ler um livro numa língua que não conheço – grego, russo, sânscrito – evidentemente não me revela nada. Mas, se o livro é ilustrado, mesmo não conseguindo ler as legendas posso em geral atribuir um sentido, embora não necessariamente o explicado no texto. Serafini contava com a capacidade criativa de seus leitores” (Manguel, 1997, p. 115).

“Toda explicação está ali, para qualquer um ler, se puder decifrar a escrita serafiniana. Infelizmente, ninguém conhece essa linguagem. Felizmente, em outra página há uma figura de um erudito de pé ao lado do que aparenta ser uma Pedra de Roseta. Infelizmente, a única língua sobre a mesma, além do serafiniano, é uma espécie desconhecida de hieróglifos. Assim, a pedra não é de nenhuma ajuda, a menos que você já conheça Serafiniano” (Hofstadter, 1985).

suas barbatanas parecem com o cílio e o rabo encurvado parece uma sombrancelha.

Em seguida, um reino de estranhas criaturas bípedes, aparentemente produzidos com propósitos diversos, ocupam o capítulo seguinte; o quarto capítulo é o mais abstrato e o mais enigmático: trata de física, química e mineralogia, com desenhos elaborados de gemas; e o quinto mostra máquinas e veículos bizarros, por vezes com detalhes de mecanismos explicando seu funcionamento.

As humanidades ocupam o sexto capítulo: biologia, sexualidade, vários povos aborígenes, e até mesmo exemplos de plantas e ferramentas (como canetas e chaves de fenda) enxertados no corpo humano. As figuras híbridas, que perpassam o livro, lembram as figuras da mitologia grega descritas nas *Metamorfoses* de Ovídio, poema que narra a mudança da forma dos homens em animais, plantas e minerais, desde a origem do mundo até o tempo do poeta, e que teoricamente conta a origem das espécies.

O sétimo capítulo é dedicado à história, como nas enciclopédias modernas, que incluem biografias e eventos importantes. Mostra o perfil de pessoas desconhecidas (alguns apenas vagamente humanos), com uma nota explicativa a respeito e as datas de nascimento e



Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, 1981





morte indicadas entre parênteses. Ele também mostra muitas cenas de importância histórica (e possivelmente religiosa). Estão incluídos exemplos de sepultamento e os costumes fúnebres.

A história do sistema de escrita alienígena adotado no *Codex* é contada no capítulo oito, com desenhos que mostram aspectos inusitados da escrita, além de questões de linguística; os hábitos de alimentação, a culinária e o vestuário ocupam o capítulo nove; o capítulo dez descreve jogos bizarros (incluindo cartas de baralho e jogos de tabuleiro) e esportes atléticos. O último capítulo é inteiramente dedicado à arquitetura.

O livro de Serafini pode ser lido na tradição hermética ou alquímica, pois compartilha com essas obras o interesse por cifras ou escritas secretas, por mistérios que não podem ser revelados, mas que podem ser indicados por figuras alegóricas.

Por meio de suas imagens o artista convida o leitor a pensar num mundo cuja compreensão não está numa leitura construída com símbolos convencionais, e sim numa outra leitura expressa por um intrincado sistema de signos que remetem a outros signos, que remetem a outros signos, em uma cadeia infinita.

A indecifrável escrita da língua serafiniana, que percorre o livro inteiro, forma o texto, as legendas dos desenhos e a numeração das páginas e dos capítulos. Essa escrita cifrada, que não se parece com escritas conhecidas, possui um número definido de caracteres que se repetem, de modo a permitir a identificação com um sistema de escrita alfabético ou silábico, de signos convencionais, mais do que uma escrita logográfica ou ideográfica, baseada em semelhanças formais ou funcionais. Os caracteres se parecem muito com os “Caracteres Reais” de John Wilkins (1614-1672), uma língua artificial projetada para refletir alguns aspectos da filosofia, particularmente no que diz respeito à natureza ou potencial da linguagem. No *Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, Wilkins explica a formação das palavras de sua língua filosófica, construídas usando uma árvore taxonômica que organiza todos os seres existentes e os seres da linguagem. Tal aproximação com Wilkins pode não ser casual, o que vincularia o livro de Serafini a um projeto enciclopédico barroco, mesmo que seja o de uma enciclopédia poética.

Os vocabulários de línguas oligosintéticas são feitos de palavras compostas que são cunhadas a partir de um pequeno (teoricamente, mínimo) conjunto de morfemas, mesmo procedimento adotado no que diz respeito às imagens do *Codex Seraphinianus*, cujos seres fantásticos são o resultado de uma combinação de animais, plantas e objetos conhecidos.

# Ars combinatoria

A obra de arte reside na máquina ou no que a máquina produz?  
Janet Zweig

A *ars combinatoria* é uma das partes da arte da memória dos antigos oradores, e consiste na utilização de um número limitado de imagens ou argumentos que poderiam ser combinados para produzir um discurso sobre qualquer assunto.

Os artistas que se interessaram por processos de combinatória investigaram a materialidade do livro como uma forma de permitir uma leitura ampliada, por vezes vertiginosa, a partir de um número restrito de páginas. “O próprio conceito de livro aqui já começa a se transformar: o livro aparece agora como um objeto inconcluso, sem forma definitiva, (quase) infinitamente manipulável, incorporando o movimento e a permutação como elementos estruturais” (Machado, 1993, p. 179).

As páginas intercambiáveis “se deixariam permutar em todas as direções e sentidos” (Machado, 1993, p. 165), resultando em uma combinatória em movimento (como as rodas de Raimundo Lúlio), um dispositivo, um objeto tridimensional “em que a coordenada de profundidade funcionaria como eixo do paradigma, estoque potencial de palavras ou frases que se poderiam permutar durante o ato de realização do poema” (Machado, 1993, p. 166).

O livro *Colidouescapo*, de Augusto de Campos, baseia-se nas possibilidades combinatórias de palavras, utilizando os sufixos e os prefixos para produzir neologismos. O título desse livro-poema foi extraído do *Finnegans Wake* de James Joyce: “*collideorscape*” — uma palavra-valise que, na sua versão para o português, junta as palavras “colido” + “ou” + “escapo”, à luz de um vocábulo abrangente “caleidoscópio”. Em cada página, apenas uma palavra escrita com letras maiúsculas em vermelho, no centro de uma folha de papel. As folhas soltas, dobradas ao meio, formam novas palavras quando recombinadas. A encadernação destruiria o poema, pois limitaria as possibilidades de leitura e de permuta das páginas.

Existem três tipos específicos de sistema combinatório, chamado, em matemática, de permuta, combinação e variação. Cada um começa com um número limitado de itens, um conjunto de elementos. Na permuta, a posição das coisas é trocada dentro do conjunto inteiro, como em um anagrama. Para fazer uma combinação, podemos escolher qualquer número de elementos do conjunto e colocá-los juntos em um grupo menor. Variações são permutas em que é permitido fazer repetições dos elementos.



Augusto de Campos, *Colidouescapo*, 1972

“Grande parte do esforço do *Oulipo* resume-se na tentativa de recuperar formas maneristas labirínticas, tais como o lipograma (obra em que o autor se abstém de utilizar uma ou mais letras do alfabeto), o palíndromo (palavra ou versos que tem o mesmo sentido da esquerda para a direita ou vice-versa, como o “*never/raven*” do poema de Poe), o tautograma (poema em que todas as palavras começam com a mesma letra), o verso ropálico (verso em forma de clava: começa por um monossílabo e a cada nova palavra acrescenta-se mais uma sílaba) ou a tradução homofônica (tradução que procura manter a mesma sonoridade do texto original, desprezando-se os aspectos semânticos)” (Machado, 1993, p. 177).

“A diferença introduzida pelos textos permutativos é que neles a pluralidade significativa é dada como dispositivo material: o leitor não apenas os interpreta mais ou menos livremente, como também os organiza e estrutura, ao nível mesmo da produção” (Machado, 1993, p. 180). A multipalavra sintetiza a proposta da obra: suas páginas soltas podem ser combinadas e recombinaadas; os fragmentos vocabulares se encontram e desencontram, formando ora palavras conhecidas, ora novas palavras imprevistas. O leitor participa, assim, da obra com as suas escolhas.

Um grupo de escritores interessados em matemática e em restrições de procedimento em sistemas gerativos para a produção de textos formou o Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentiel*, algo como oficina de literatura potencial). A literatura potencial é a “que só existe em estado de probabilidade ou virtualidade e que se realiza apenas por ocasião de seu consumo, no ato da leitura” (Machado, 1993, p. 179).

Um dos membros do grupo, o escritor Raymond Queneau, produziu *Cent Mille Millions de Poèmes*, uma “máquina de compor sonetos”, que “consiste em dez sonetos impressos com as mesmas rimas sobre páginas cortadas em tiras, um verso sobre cada tira, de modo que a cada primeiro verso se possa fazer seguir dez segundos

versos, e assim por diante até atingir o número de 1014 combinações” (Calvino, 1993, p. 255)

*Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), considerada como obra fundante do Oulipo, é a “experiência poética que mais lembra, pelo menos do ponto de vista da estrutura física, o *Livre* de Mallarmé” (Machado, 1993, p. 178). A máquina de fazer versos resulta da aplicação da aritmética fatorial à criação literária, utilizando formas fixas, convencionais. “A estrutura é revolucionária, mas o resultado que se obtém em cada um dos arranjos possíveis é tradicional” (Machado, 1993, p. 182). Apesar disso, “o livro de Queneau parece servir de protótipo para muitos artistas contemporâneos” (Zweig, 1997, p. 27), pois coloca em movimento a combinatória utilizando a estrutura do livro.

Um outro membro do grupo Oulipo, o poeta e matemático Jacques Roubaud, fez um livro em parceria com o artista Christian Boltanski. Chamado *Ensembles* (1997), o título remete à teoria dos conjuntos. O livro abre com 99 listas de nomes, formadas pela mistura de três listas originais: *Venise*, lista dos nomes de todos os participantes da Bienal de Veneza de 1895 a 1995; uma lista com os nomes dos trabalhadores de Halifax, de 1877; e uma lista com os nomes dos súcos mortos no Canton du Valais, em 1991.

As três listas foram usadas por Boltanski em trabalhos anteriores e, nas mãos de Jacques Roubaud, originaram outras 99, cada uma



Jacques Roubaud & Christian Boltanski. *Ensembles*, 1997.

Ao longo dos últimos trinta anos de sua vida, o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) esteve comprometido com uma “obra maravilhosa”, chamada simplesmente de *O Livro* (*Le Livre*). Ele imaginou o livro como um texto de arquitetura cósmica: uma estrutura extremamente flexível que revelaria nada menos do que essa “Grande Obra”, inteiramente livre da subjetividade do autor e contendo a soma de todos os livros, “todas as relações existentes entre tudo.” Era, para Mallarmé, a essência de toda a literatura e ao mesmo tempo era um livro “muito comum”. A realização desta obra “pura”, que ele planejava publicar, nunca foi além do projeto e de uma análise detalhada das questões estruturais e materiais relativas à sua publicação e apresentação.

“O clássico que escreve a tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora” (Queneau apud Calvino, 1990, p. 255)

com uma lógica de combinações (uma lista com nomes de alimentos e bebidas, por exemplo). A segunda parte do livro, *Multiplications*, é formada por 35 retratos anônimos, já usados por Boltanski em suas obras, impressos sobre papel vegetal e cortados na horizontal, na altura da testa e do nariz, de modo que pode-se recombinar os rostos formados por três faixas: a testa, os olhos e o nariz, a boca e o queixo. A encadernação em espiral permite que o leitor faça permutas com as tiras que formam os retratos, criando novos retratos. A própria capa do livro é uma mistura do rosto dos dois autores. Já a terceira parte é formada pelas três listas em letras minúsculas, impossibilitando a leitura.

A encadernação (ou até mesmo sua ausência) é pensada de modo a permitir a recombinação das páginas. A pesquisa foi adotada, de forma indistinta, por escritores e artistas que produziram obras destinadas a um público adulto e por artistas que fizeram livros para crianças.

Existe um aspecto lúdico da combinatória, algo como um brinquedo com peças soltas de montar, que aproxima os “livros ilegíveis” de Bruno Munari e os “*Gibis*” de Raymundo Colares. Os cortes na folha de papel colorido permitem produzir figuras geométricas pela sobreposição das páginas. O manuseio altera as páginas, produz novas relações entre áreas de cor.

Criados a partir de 1968, os *Gibis* de Raymundo Colares são livros de artista que se afastam dos livros tradicionais pela ausência de textos e imagens, ao mesmo tempo em que apontam para o livro como um objeto que deve ser manuseado para que se realize a leitura.



Bruno Munari, *Libro illeggibile MN1*, 1984

Formados apenas por cortes e dobras, estas estruturas simples são uma demonstração de pura visualidade.

A cor tem uma qualidade rara, pois são utilizadas folhas de papel tingido diretamente na polpa, e não um papel pintado ou impresso. O contraste é destacado pelas áreas de cor uniforme, com os limites bem definidos entre uma cor e outra. Alguns livros são formados por apenas duas cores, outros “parecem uma demonstração do teorema cromático da ‘Homenagem ao quadrado’, de Josef Albers” (Morais, 1988 in Canongia, 1997).

Esses livros são um convite ao manuseio — o olho e a mão interagem na descoberta de um mundo novo. A leitura exige a participação ativa do leitor, que manipula cuidadosamente o objeto — tocar o papel, sentir sua textura, virar as páginas, é neste momento que o livro acontece, cabendo ao leitor explorar seu potencial criativo, como num jogo.

O movimento de um dos elementos em uma página altera toda a composição, as imagens se fazem ou se desfazem à medida que as folhas vão sendo movimentadas (Morais, 1983 in Canongia, 1997). Graças aos recortes, a experiência de leitura muda de acordo com a vontade do leitor, que escolhe qual trecho virar primeiro, e que faz surgir uma nova composição de acordo com o deslocamento de um ou mais elementos. A exploração dos recortes para criar sequências torna evidente uma narrativa, cada Gibi tem múltiplas narrativas potenciais.



Raymundo Colares, *Gibi* (da série *decomposição de Volpi*), déc. 1970

A ênfase nos elementos da linguagem plástica, como forma e cor, e o uso de figuras geométricas simples, em um vocabulário reduzido, formado por poucos elementos, demonstram sua afinidade com uma tendência construtiva na arte brasileira.

Os Gibis remetem aos Bichos de Lygia Clark, ambos são obras que precisam ser manuseadas, de modo que a fronteira entre sujeito e objeto, autor e observador, deixe de existir.

As figuras geométricas formadas pelo papel recortado são alteradas pela sobreposição das páginas com elementos vazados. O recorte é feito de modo que podemos ver uma parte da página precedente, mesmo depois de virar a página. A sequência final tem um desenho composto por fragmentos de diversas páginas, como se fosse a visualização simultânea de instantes sucessivos. Cada vestígio de cor faz lembrar uma página que foi virada, formando uma espécie de memória da leitura. A composição é uma sequência de formas e cores que se altera conforme a leitura. Deste modo, o artista conjuga tempo e espaço em uma mesma obra.

Em um *Gibi* em homenagem a Mondrian, linhas retas verticais e horizontais determinam planos de cores primárias, somados ao preto e branco, que remetem aos quadros do pintor holandês. Ao enfatizar o deslocamento de uma das figuras geométricas à medida que as páginas são viradas, os elementos funcionam como uma demonstração combinatória, mostrando algumas possibilidades dentro de um sistema de relações.

Assim como em algumas de suas pinturas em forma de losango — um quadrado rotacionado em um ângulo de 45 graus — Colares fez uma série de Gibis que são triângulos equiláteros que formam este tipo de losango regular quando abertos. É a mesma estrutura dinâmica adotada por Hércules Barsotti, artista ligado ao neoconcretismo. Ao modificar a linha de base, estes livros não têm mais começo nem fim, nem parte de cima ou de baixo, a leitura pode iniciar por qualquer um dos lados.

A escolha de determinada estrutura conjuga imprevisibilidade e multiplicidade. Edith Derdyk tem se interessado pela pesquisa de formatos e tipos de encadernação que potencializem a trama de imagens. O formato do livro *Fiação*, oblongo, com uma folha costurada pelo meio do tamanho de quatro quadrados, forma para cada lado da costura uma página quadrada que se desdobra em uma página dupla. O livro inteiro aberto dispõe quatro páginas visíveis simultaneamente, que permitem a recombinação dos elementos presentes em outras páginas.

Conhecida por realizar instalações em que uma trama é formada com as linhas de costura suspensas no ar, presas nas extremidades por pequenos pregos colocados em duas paredes adjacentes, a artista

seleciona fotografias da instalação justapostas a fotografias de postes com fios de eletricidade, sugerindo uma continuidade entre os dois tipos de registro. Uma fotografia de um detalhe da instalação confunde chão, parede e teto, e o fundo neutro contribui para a indeterminação espacial. Assim, as linhas de costura podem mais facilmente se misturar e se confundir com as fotos dos fios nos postes, feitas de modo a ter apenas o céu como fundo. As fotografias mostram um emaranhado de fios e linhas sobrepostas, e a manipulação do livro dá a sensação de embaralhar ainda mais os fios.

A arte combinatória tinha uma pretensão universalista. Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) afirmava reduzir todo o raciocínio e descoberta a uma combinação de elementos básicos tais como



Edith Derdyk, *Fiação*, 2004

números, letras, sons e cores. Na arte contemporânea, o propósito da *ars combinatoria* mudou, abandonando “o sentido místico ou universalista em direção a sistemas de lógica simbólica, invenção semântica, ou puro jogo e processo” (Zweig, 1997, p. 23). A combinatória deixa de ser um meio para se atingir um objetivo para se tornar um fim em si mesma, uma maneira de tornar a obra virtualmente infinita, sempre aberta a novas combinações. O dispositivo se converte em uma máquina de produzir novas imagens, mas não existe mais uma preocupação em associar a cada imagem um sentido único a ser decifrado.



# Lugares-comuns

Os lugares-comuns são anotações em cadernos, para posterior utilização em textos ou na preparação de discursos. A leitura no séc. XVIII não se dissociava dessa prática, um modo de ordenar o conhecimento que “ajudava os escritores a produzir novos textos e os leitores a assimilá-los com o mínimo de esforço” (Burke, 2003, p. 162). Um lugar para cada coisa como forma de organizar um discurso está claramente vinculado à arte da memória.

Os lugares-comuns incluíam conceitos abstratos como comparações e oposições, que ajudavam o leitor a organizar a informação e a recuperá-la quando necessário. Como recomendavam escritores como Erasmo e Vives, os tópicos também incluíam qualidades morais como prudência, justiça, coragem e temperança, às vezes em pares com os vícios correspondentes. Sob essas rubricas, os estudantes deviam anotar exemplos notáveis de Homero, Virgílio e outros clássicos, para utilizá-los em argumentos a favor ou contra uma linha de conduta particular. Como os mesmos exemplos muitas vezes se repetiam, a ideia do “lugar-comum” gradativamente mudou do ativo para o passivo, de um esquema para organizar a informação para o que chamamos de clichê verbal. (Burke, 2003, p. 163)

No nordeste brasileiro, nas décadas de 30 e 40, quando não havia um profissional que pudesse fazer a capa do folheto de cordel, nem empresa que fizesse o clichê tipográfico, era comum que uma pequena editora ou mesmo o autor de um cordel comprasse do Jornal do Comércio, em Recife, os clichês de zinco utilizados para anunciar os filmes de Hollywood. A figura de um jovem casal que protagonizava um destes filmes estampava a capa de três ou quatro folhetos diferentes, e a imagem invertida que aparece em uma outra capa era uma prova de que um gravador inexperiente copiou a imagem diretamente do anúncio, não considerando a inversão que ocorre no processo de impressão (Maranhão, 1981).

Do mesmo modo que as citações famosas eram comentadas e republicadas, uma mesma imagem era reutilizada em contextos diferentes. O processo de reprodução de imagens precisa de uma matriz, chamada de prancha ou taco, quando se trata de xilogravura, e clichê quando se trata de gravura em metal. O uso pejorativo da palavra “clichê” para se referir a imagens banais, usadas repetidas vezes, deriva de uma prática difundida nas oficinas tipográficas de usar a mesma matriz para ilustrar conteúdos diferentes, um aproveitamento de material que reduz os custos de produção.

A história do livro tem alguns exemplos de aproveitamento de matrizes que se tornaram famosos, sendo o mais célebre a *Crônica de Nuremberg* (1493), de Hartmann Schedel, com xilogravuras de Wolgemut, mestre de Albrecht Dürer. Publicado na Alemanha, é um relato acompanhado por centenas de xilogravuras, que repete com frequência uma imagem, apresentada como se fosse outra, mudando apenas a legenda: personagens históricos e cidades famosas são intercambiáveis, pois apenas 645 matrizes foram utilizadas para produzir

1809 imagens. Assim, a mesma gravura de uma cidade medieval é apresentada como Damasco, Ferrara, Milão e Mântua. “Mas a cópia nem sempre é direta: o artista escolhe, entre os estereótipos mentais, o clichê apropriado” (Gombrich, 2007, p. 61).

A apropriação de imagens da cultura de massa entra no circuito das artes visuais através de processos fotomecânicos, prática iniciada por Robert Rauschenberg na década de 1950. Nos anos 1970, um procedimento que ficou em evidência foi a “refotografia”, como passou a ser chamada a foto de uma foto. O aumento da quantidade de imagens disponíveis também trouxe uma nova reflexão a respeito das imagens, pois “refotografar e outras formas de apropriação baseada em fotos transforma a tendência naturalizante da fotografia contra si mesma ao tornar aparente o caráter codificado e construído da imagem” (Lütticken in Evans, 2009, p. 223).

O artista Richard Prince, que iniciou sua carreira fazendo apropriações de imagens de revistas, publicou vários livros de artista em que reúne este material, formando um caleidoscópio da subcultura norte-americana. Prince

faz a menor intervenção possível em suas fontes ou suas relações, compondo um poema gigante de imagens achadas e materiais à mão — anúncios e fotos refotografados, reimpressos, em uma sequência incidental de não-eventos. É quase um anti-livro, uma tentativa de negar os princípios estruturais de sequência, relação, fluxo e evento dentro das convenções do códice. (Drucker, 2004, p. 115)

No livro *4x4*, as imagens individuais muitas vezes não tem autonomia, não dizem muita coisa, mas o conjunto forma um panorama das referências visuais e da vida do artista Richard Prince. Ele fotografa coisas sem sentido, objetos mundanos, sem atrativos visuais. Muitas das fotos são azuladas e têm uma aparência lavada, como se fossem fotografias antigas ou fotos amadoras, feitas com uma câmera *Polaroid*.

O livro inclui fotos de seu álbum de família (o artista quando era adolescente, em um baile; a mãe do artista; sua esposa grávida; a filha do artista ainda bebê), fotos de suas assistentes de estúdio, trabalhos em andamento, obras em exposição e obras que foram descartadas, anúncios e fotografias azuladas de ambiente rural, provavelmente o entorno da casa do artista ou a estrada que leva ao seu estúdio, fotografados a bordo de um veículo 4x4, como o que aparece na capa.

Provavelmente retomando o tema de uma enciclopédia medieval, a *Imago Mundi* (c. 1122) de Honorius Inclusus, a *Crônica de Nuremberg* é uma representação universal do conhecimento. *Imago Mundi* era dividida em três volumes, sendo que o primeiro, intitulado Geografia, Astrologia e Astronomia, “começa com a criação do mundo, e continua com uma descrição da concepção divina original até os relatos tradicionais da origem de países e cidades. Tradição e legenda são fielmente registradas” (Collison, 1964, p. 53). No livro de Hartmann Schedel, a História Universal é contada desde a criação do mundo até a data de publicação do livro. O terceiro volume de Honorius se chamava *Chronicle* e incluía um método cronológico, mais um dado que aproxima as duas obras.

“O passado, mais do que uma fonte de inspiração, se converteu em material de trabalho. Imagens reconhecíveis em um itinerário icônico pela história da fotografia ou mesmo estilos inteiros foram objeto de citação, de apropriação, de reprodução, de plágio, de *remake* ou de pastiche, de acordo com o grau de radicalismo dos artistas que preferem trabalhar com o universo de imagens que os precederam” (Fontcuberta, 2003, p. 13).

Em 1883, o editor da *Histoire des peintres de toutes les écoles*, publicada em 14 volumes, decide publicar um catálogo dos clichês utilizados na impressão da obra, organizados por temas, de modo a serem utilizados na ilustração de outras obras, antecipando os atuais bancos de imagens utilizados por agências de publicidade (Melot, 2005, p. 205).

Por volta do século XII, surgem os *patern books* para letras decoradas, “que incluem imagens elaboradas de pássaros, animais e entrelaçamentos que serviram de modelo para escribas monásticos e leigos. A ideia de uma decoração como algo repetível, baseada em modelos a serem replicados, mais do que concebidos como um exercício de invenção contemplativa, assinala uma mudança de atitude em relação ao trabalho de escrita, visto agora como uma atividade produtiva comparável a outras formas de produção”. (Drucker, 1995, p. 114) A escrita deixa de ser um fim em si mesma.



Richard Prince, 4x4, 2004

No final do livro, um breve comentário do artista acompanha as legendas que identificam as imagens. Assim ficamos sabendo que a foto da página 26 é a capa de um fanzine sobre motocicletas, a modelo que aparece ali é uma amiga do artista, que fez a foto original em 1990 e a refotografou em 1994. O livro é, de certa forma, autobiográfico, revelando aspectos pessoais e profissionais de sua vida, que se misturam e se confundem com suas referências culturais.

Seu tema é a subcultura, mostrada em revistas, anúncios, piadas velhas, cartuns datados e fotografias amadoras. Em uma série de trabalhos, apelidada de “a namorada de outro cara”, ele refotografa as fotos de mulheres (geralmente seminuas) enviadas por motoqueiros para a seção de cartas do leitor de uma revista especializada em motos. O livro *4X4* é parte de um mosaico gigante sobre a cultura *underground*, reunindo tudo aquilo que geralmente fica relegado à margem da sociedade, da cultura, dos estudos sobre arte. Vistos dessa maneira, a relação entre as imagens é mais importante do que qualquer uma delas isoladamente — a articulação não se dá pela contiguidade ou encadeamento de uma página com as que estão próximas, mas pelo conjunto de imagens que formam um retrato muito particular da sociedade.

Utilizando um repertório de imagens igualmente banal, um coletivo de artistas brasileiros, conhecido apenas como Base-V, publicou dois pequenos livros, *Arty* e *Besta*. Os livros dessa série são totalmente editados por meio dos resultados de busca de imagem no Google de uma determinada palavra que vai impressa na capa.

As imagens são apresentadas sem nenhum comentário adicional, exceto a informação na contracapa (imagens achadas. editado no Google. 23/07/2007). Os critérios do mecanismo de busca para exibir os resultados definem que tipo de imagens serão mostradas, ou seja, a maioria dos resultados reflete o padrão de utilização dos usuários do buscador.

No livro *Arty*, diferentes tipos de imagem — fotografias, desenhos, gravuras, diagramas — recebem um tratamento gráfico uniforme, pelo uso da cor padronizada em preto e amarelo e ocasionalmente preto e branco. O ritmo é quebrado pela intercalação de imagens no formato retrato ou paisagem. As imagens no formato paisagem ocupam uma página dupla. Pequenas narrativas acontecem por justaposição (uma batalha de robôs movidos por controle remoto é mostrada ao lado de uma cena de guerra, em que soldados estão com uma máquina que dispara projetéis, outra forma de combate à distância). Em outra sequência, o olhar é colocado em evidência, ao justapor um detalhe de uma imagem de um urso de pelúcia mostrado ao lado de uma parte do rosto de uma pessoa, em que vemos apenas um olho — na página seguinte, um cachorro sentado no sofá olha para a câmera.

Este tipo de apropriação de imagem, tão comum nos livros impressos, já existia nos manuscritos medievais, pois “a tendência a inspirar-se em modelos de desenho e em coleções de amostras, assim como a cópia e a modificação de antigos originais considerados dignos de admiração pertenciam ao repertório de uso corrente da iluminação de livros, tanto quanto as novidades vanguardistas de tipo formal ou de conteúdo” (Walther, 2005, p. 22).



Base V, *Arty*, 2010



Base V, *Besta*, 2010

A distância entre o que nomeia e o nomeado é responsável pela disparidade das imagens reunidas. O uso figurado de uma palavra e as ocorrências em língua estrangeira contribuem para aumentar a confusão: a mesma palavra em outro idioma pode ter um significado completamente diferente, e uma metáfora pode dar origem a novas imagens.

O outro livro com o mesmo formato, chamado *Besta*, foi realizado pelo grupo em 28/07/2007, com o mesmo número de páginas, mas quase a metade do número de páginas duplas do livro *Arty*, dando a sensação de ser mais fragmentado. As imagens são completamente coloridas, algumas poucas são em preto e branco, geralmente desenhos e xilogravuras medievais. Não há uma tentativa de uniformizar sua aparência pela redução de cores. A maioria das imagens são cenas estúpidas do cotidiano ou do mundo dos esportes, pessoas com cara de tolas ou em situações banais, mas também tem a imagem de uma van (conhecida como *besta*), um veleiro com a palavra *besta* escrita na vela, animais ferozes, selvagens ou mitológicos, incluindo um urso polar empalhado, imagens de políticos, a capa de um “Compêndio de Civilidade” de 1941, um fragmento de anúncio de empresa estrangeira com a palavra *besta* no nome, um trecho de um cartaz de cinema, histórias em quadrinhos e uma xilogravura da série “A arte de bem morrer” (c. 1470). Não existe um critério formal que integre as páginas do livro, as figuras não se agrupam por semelhança ou contraste, a não ser a livre associação das imagens com o título mostrado na capa.

Enquanto alguns livros de artista são construídos a partir de um clichê, de uma imagem massificada para mostrar uma visão pessoal do mundo, outros funcionam como um caderno de lugares-comuns, que registram um repertório de imagens banais que podem ser reutilizadas por qualquer pessoa.

# Alegorias



A alegoria se liga ao meu projeto enciclopédico, na medida em que propõe uma nova forma de escritura, a palavra e a imagem formando uma nova entidade. Existem duas matrizes para este trabalho: a alegoria em Walter Benjamin, particularmente o modo como se manifesta na escrita fragmentária do trabalho das *Passagens* e na *Origem do Drama Barroco*, e o *Atlas-Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929), que articula um discurso a partir das imagens justapostas.

Utilizo uma estrutura alegórica, na medida em que esta tese é um diagrama sobre como escrever uma tese, como articular textos e imagens, como escrever um argumento pelas imagens, e principalmente, como interromper a linearidade do discurso verbal pela fragmentação do texto, produzindo imagens mentais pela justaposição de fragmentos. Walter Benjamin escreveu a *Origem do Drama Barroco Alemão* usando uma grande quantidade de fragmentos. A ausência de notas de rodapé numeradas, e o uso de longas citações sem utilizar recuos ou outras formas de separação do discurso apropriado confunde as citações e os comentários, apesar da discreta presença das aspas. São mais de quinhentas citações formando um verdadeiro mosaico.

Para o alegorista, “as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto” (Benjamin, 2006, p. 245). Cada item aponta para uma ideia, e o significado não está no objeto, mas no valor atribuído pelo alegorista, definido pelo seu novo contexto. “O alegorista é por assim dizer o pólo oposto ao colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins” (Benjamin, 2006, p. 245). É uma oposição complementar: enquanto o colecionador considera a semelhança como princípio organizador da coleção — o pertencimento à mesma categoria, à mesma época ou local de origem, ou ainda, a técnica ou material podem ser usados como critério — o alegorista estabelece as relações entre os elementos distintos, que assumem um novo significado quando colocados em um contexto diferente do original. Para o alegorista, o que conta é a diferença.

O termo latino *ars*, que deu origem à palavra “arte”, está na raiz das palavras ordenação e articulação — atividades associadas aos enciclopedistas do iluminismo, que ordenam a informação e articulam uma área do saber com outras áreas. Na retórica antiga, a escolha dos conteúdos do discurso era chamada de *inventio*. A moderna enciclopédia, “dispositivo de exposição e de ensino, converte-se em motivo de investigação e de invenção” (Gil, 1984, p. 166).

O conhecimento científico moderno não é um dado natural. Não existe, como se acreditava, a pura observação e descrição de fenômenos naturais. O conhecimento é construído a partir do que já existe, sendo condicionado por questões éticas, políticas, sociais e ideológicas.



O uso de atributos de identificação para facilitar o reconhecimento de personagens em uma pintura, ou a identificação de uma imagem religiosa, é um dos fatores que contribui para a confusão da imagem alegórica com o símbolo.

A alegoria puramente figurativa, “empregada como a personificação de conceitos abstratos, com o objetivo de conferir uma ilustração pictórica e concreta a ações extraordinárias, situações excepcionais ou qualidades surpreendentes” (Frutiger, 1999, p. 200), não será discutida aqui, apesar de sua importância para a história da pintura.

O tema será desdobrado em alguns tópicos associados à alegoria que permitem esclarecer sua importância para as artes visuais contemporâneas — a montagem, o fragmento e a paródia. O tema, apesar de parecer antiquado, tem merecido atenção da crítica de arte recente. Enquanto reunia as notas para redigir este capítulo, me deparei com uma referência ao *Critical Lexicon*, de Michael Newman, publicado na antologia *Postmodernism*, que inclui entradas sobre Alegoria, Bricolagem e Paródia, temas tratados neste capítulo (Evans, 2009, p. 14).

## Alegoria dos teólogos e dos poetas

Uma alegoria diz *b* para significar *a*. Em retórica, é uma forma de ornamentar o discurso que oscila entre o sentido próprio e o sentido figurado. Historicamente, existem dois tipos de alegoria: a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos.

A alegoria dos teólogos forma um conjunto de regras interpretativas e desenvolve os conceitos de figura, tipo, tipologia, exemplo. É a interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados, tomando determinada passagem do Novo Testamento como uma repetição de uma passagem determinada do Antigo Testamento.

A alegoria dos poetas, segundo Quintiliano, retórico da antiguidade, pode se apresentar de duas formas: quando o poeta diz uma coisa em palavras e outra em sentido, formando uma metáfora, uma comparação ou um enigma; ou quando diz algo totalmente diverso do sentido das palavras: em um provérbio, na contradição, com o sarcasmo, ironia ou paródia.

Aristóteles fala da alegoria como invenção, ou seja, técnica artística de dar forma a um pensamento numa matéria por meio de “imagens” (Hansen, 2006, p. 180). A alegoria pode facilitar a expressão, concretizando abstrações, ao mesmo tempo que indica o seu procedimento de construção. Segundo o pensador grego, a expressão alegórica imita as articulações do pensamento. Em um poema alegórico, por exemplo, o título é o índice da comparação implícita no poema e da tradução adequada a ser feita. “A alegorização funciona

como uma metalinguagem: ela é uma glosa que se integra ao texto, existindo apenas nele, em sua literalidade” (Hansen, 2006, p. 42)

A alegoria é uma forma de transposição do signo em presença (S1) para o signo em ausência (S2). A transposição ocorre de quatro modos: por metáfora (semelhança), sinédoque (inclusão), metonímia (causalidade) ou ironia (oposição) (Hansen, 2006). É pelo uso da ironia que a alegoria se aproxima da paródia, assunto que trataremos mais adiante.

No poema *Ad Rempublicam*, de Horácio, João Adolfo Hansen (2006) descreve três níveis de leitura: um sentido literal: a rede descritiva ou referencial de “nave” ou “mar” podendo ser lida como descrição apenas; um sentido figurado: a rede associativa ou conceitual de “nave” ou “mar”, implicando substituição ou tradução por outro sentido literal ausente: a “substância” temática do poema, “república em perigo”, como significado mais simples e próprio.

Na retórica antiga, o procedimento adotado pelo poeta passa por três etapas: invenção, imitação e arte. A invenção é um produto do pensamento; a imitação de modelos artísticos é um instrumento da invenção; a arte é a execução por meios técnicos adequados ao gênero, verossimilhança e decoro. O conceito passa a ser figurado por um emblema, uma divisa, um enigma ou outra forma alegórica. “O emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem apresentada” (Benjamin, 1984, p. 207).

Em sua *Iconologia* (1593), Cesare Ripa faz uma transposição da retórica à constituição de imagens pictóricas (Hansen, 2006, p. 181). Ele coloca o discurso verbal como modelo para a alegoria em imagens, retomando o adágio de Horácio, *Ut pictura poesis*. O aspecto extremamente codificado da alegoria apresentada por Ripa contribuiu para o seu ocaso no século XIX. O classicismo via a alegoria como um modo de ilustração, e não uma forma de expressão. Benjamin procura demonstrar que “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (Benjamin, 1984, p. 184).

Uma das formas mais conhecidas de alegoria é a divisa, composta de “corpo” (imagem pictórica) e “alma” (sentença). A alego-

“A interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras” (Compagnon, 1999, p. 56). A interpretação jurídica e estilística é, muitas vezes, anacrônica, pois situa-se fora do tempo, considera o antigo segundo o modelo novo, “um ato hermenêutico de apropriação” (Compagnon, 1999, p. 57)

A Bíblia, de acordo com Spinoza, deveria ser lida “como um documento histórico, isto é, que o sentido do texto fosse determinado exclusivamente pela relação com o contexto de sua redação” (Compagnon, 1999, p. 58).

“A permanência das representações alegóricas em nossas artes e o caráter determinante de sua influência se explicam pela coexistência de duas instituições e duas tradições: a Igreja e a Academia. (...) A mensagem da alegoria se expressa não apenas na figura e seus traços físicos, sua roupa e suas atitudes, mas em seus atributos: a balança no caso da justiça, o escudo e a espada no caso da guerra” (Paz, 1995, p. 289).

O caráter codificado e convencional das alegorias foi o que levou à sua rejeição pelas vanguardas (Paz, 1995, p. 289) “Nas artes visuais, foi em grande parte a associação da alegoria com a pintura histórica que preparou seu fim” (Owens, 2004, p. 118).

ria é um diagrama que mostra a articulação do sentido formado pela associação do texto e da imagem. O emblema partilha com a divisa o fato de possuir mote e figura entre os quais existe uma relação de complemento. O emblema e a divisa procedem por justaposição de texto e imagem.

Entender o procedimento de composição alegórico que opera em um emblema, no rébus e na divisa pode ser um instrumento para se analisarem outras formas de justaposição de texto e imagem, como a ilustração, o ex-libris e o logotipo, podendo se estender para a interpretação de obras de artes visuais em que o título funciona como uma chave de leitura que altera a percepção que temos da imagem.

## Imagem Alegórica

A alegoria em Aby Warburg e Walter Benjamin está associada à idéia de montagem, e também à possibilidade de demonstração de um argumento pela justaposição dialética dos elementos. Arrancados do seu contexto e colocados em um novo arranjo, textos e imagens podem assumir um significado diverso do original.

Warburg fala frequentemente dos símbolos como “dinamogramas” transmitidos aos artistas no estado de tensão máxima, mas não polarizados quanto à sua carga energética — ativa ou passiva, negativa ou positiva —, sua polarização, quando se encontram uma nova época e de suas necessidades vitais, pode causar a inversão completa de sua significação (Agamben, 2009, p. 136).

Nas mãos do alegorista melancólico, o objeto, afirma Benjamin, torna-se outra coisa, pois “tal é a capacidade da fotomontagem de sugerir o oposto do que intencionava, tão estreita é a linha que divide a tese e a antítese” (Ades, 1986, p. 50). Para um alegorista, “a mesma coisa podia simbolizar uma virtude e um vício, e portanto, em última análise, podia simbolizar tudo” (Warburg apud Benjamin, 1984, p. 196). O objeto só dispõe de uma significação que lhe é atribuída pelo alegorista: “em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber, ele a venera. (Benjamin, 1984, p. 205-206)

“Em que medida o abalo desse modo de escrita implicaria também um questionamento do seu suporte por excelência, o livro?” (Seligmann-Silva, 2004, p. 303).

Para Walter Benjamin, o método de investigação histórica “é fundado em uma disposição não intencionada de opostos ao lado um do outro, pois as ideias não são representadas em si mesmas mas apenas e exclusivamente em um arranjo dos elementos concretos no conceito: como a configuração desses elementos” (Rampey, 2001, p. 137). Benjamin insiste na importância de permitir que as contradições permaneçam irresolvidas, a falta de intenção é central para o seu conceito de método dialético.

A teoria da escritura de Walter Benjamin é uma “revitalização do princípio analógico do saber”, que procede por comparação, buscando as semelhanças. O pensamento intersemiótico no livro sobre o *Drama Barroco Alemão* leva a uma valorização da transgressão entre os gêneros das artes plásticas e das artes da palavra” (Seligmann-Silva, 2004, p. 303). A escrita alegórica é caracterizada pela fragmentação que não esconde suas marcas de construção, formando um diagrama que indica o modo de leitura, que deixa de ser linear, como no discurso verbal, para se tornar uma leitura simultânea, como nas obras visuais.

Os livros de artista, de modo geral, articulam os elementos verbais e visuais de uma forma diferente do que acontece na literatura, a imagem não é um suplemento do texto, mas faz parte do texto ou até mesmo substitui a escrita, em uma espécie de “escrita visual” próxima do tipo de escrita vislumbrada por Walter Benjamin.

## O impulso alegórico e a arte contemporânea

O impulso alegórico é a tendência para a mistura entre arte e cultura de massas, a ênfase colocada nos textos como obra de artes visuais, o uso indiscriminado de procedimento de colagem e apropriação, a paródia e o pastiche.

A arte nos anos 1960 estava entre dois imperativos opostos, a autonomia da arte (lógica dominante do modernismo) e o campo da cultura, de natureza textual, em que a obra é vista como um sistema de signos (Foster, 1996, p. 71).

Para Craig Owens, “a alegoria é tanto uma atitude quanto uma técnica, uma percepção quanto um procedimento” (2004, p. 114). O

“A versão pós-estruturalista do pós-modernismo trabalhava para superar categorias estéticas formais (a ordem disciplinar de pintura, escultura, e assim por diante) e tradicionais distinções culturais (arte *versus* cultura de massas, arte autônoma *versus* utilitária) com um novo modelo de arte como texto” (Foster, 1996, p. 72).

“As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas” (Benjamin, 1984, p. 200). “A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história” (Seligmann-Silva, 2004, p. 297)

crítico baseia grande parte de seu argumento no texto de Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão*, de onde ele conclui que a principal característica da alegoria é sua “capacidade para resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer” (Owens, 2004, p. 113). Em sua manifestação mais recente, isso significa recuperar as imagens descartáveis dos meios de comunicação e inseri-las no circuito da arte, de bens duráveis.

A arte pós-modernista é alegórica não apenas em sua ênfase em espaços em ruínas (...) e imagens fragmentárias (como nas apropriações da história da arte e da cultura de massas) mas, mais importante, em seu impulso de contrariar normas estilísticas, para redefinir categorias conceituais, desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica — em suma, em seu impulso de explorar o intervalo entre significante e significado. (Foster, 1996, p. 86)

Partindo dos elementos descartados e encontrados dentro de livros usados, uma dupla de artistas realiza um livro do qual faço uma leitura alegórica, aproximando-o de uma tradição que remonta à Idade Média, a tentativa de ler o livro do mundo.

Um procedimento comumente associado à alegoria é a paródia. Como o termo tem uma longa tradição na teoria literária, não existe um acordo quanto ao seu significado aplicado às obras de artes visuais. Procuo mostrar algumas possibilidades de entendimento da paródia, assim como estabelecer a diferença com outros termos comumente confundidos com a paródia, como o pastiche e o plágio. Os livros mostrados são muito diferentes em sua abordagem, alguns fazem paródias de outras obras, outros fazem a paródia de um gênero ou de um estilo.

A alegoria torna o pensamento visível: essa materialidade da linguagem levou os poetas barrocos a pesquisas tipográficas que antecipam a poesia concreta do século XX. Os caligramas também são um tipo de alegoria, em que a disposição gráfica do poema é um diagrama do significado. “A forma gráfica é alegórica, explorando a virtualidade expressiva de “sentido próprio” e “sentido figurado” que compõem a alegoria como tropo retórico” (Hansen, 2009, p. 207). O título do verbete pode ser lido de duas maneiras: como uma referência direta à anatomia dos tipos e à materialidade da escrita, mas também como mais um tipo de obra de referência: corpo era o nome dado a uma reunião de textos de um mesmo autor ou sobre um determinado assunto (*Corpus Hermeticum*, *corpus juridicum*).

Existe uma ligação entre a alegoria e a arte contemporânea nas estratégias de acumulação, o trabalho paratático pela simples colocação de “uma coisa depois da outra” (Owens, 2004, p. 116). A montagem contemporânea tem muito de montagem alegórica. O capítulo parte das análises de Julio Plaza (1982), primeiro teórico no Brasil a sistematizar, em termos semióticos, uma reflexão sobre os livros de artista. Por sua vez, Plaza se baseia em um texto de Décio Pignatari sobre a montagem, que faz empréstimo de conceitos da linguística para tratar de livros de artista. Foram mantidos neste trabalho os termos montagem semântica, sintática e pragmática, mas diferente de Plaza, que os aplica a diferentes tipos de obras (livro-objeto, livro ilustrado, livro-poema, livro intermídia), procuramos exemplos dentro da mesma categoria, para entender como funciona o regime da imagem na estrutura do livro de artista que em sua aparência não se distingue de um livro comum.

“A alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto — uma afinidade que encontra sua mais compreensível expressão na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência” (Owens, 2004, p. 115). O uso de fragmentos como procedimento de composição lembra a ação de um editor, que seleciona o material para uma nova publicação. Qualquer estudante com acesso a uma biblioteca e a uma máquina xerox se torna um editor, copiando capítulos de outras obras para montar sua apostila. A diferença fundamental entre o estudante e o artista como editor é que o artista assume a autoria da obra: para ele, selecionar imagens e produzir obras são ações equivalentes.

# O livro do mundo

Nesse período pitoresco, a concepção da história é determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis  
Walter Benjamin

“Conrado de Megenburg (1309-1374) traduziu para o alemão a enciclopédia do dominicano Tomás de Cantimpé, *De Naturis Rerum* (composta entre 1228 e 1244), sob o título de *Buch der Natur* (Livro da Natureza). Nicolau de Cusa adotou a metáfora” (Curtius, 1979, p. 334)

A comparação do mundo com o livro é antiga. Os filósofos da Idade Média falavam que a natureza é um livro escrito por Deus, e a metáfora foi retomada por Nicolau de Cusa, Michel de Montaigne, Francis Bacon e Tommaso Campanella. Galileu Galilei, em 1613, compara duas formas de estudo da ciência natural, a leitura direta (livro do mundo) e a indireta (o conhecimento obtido nos livros de Aristóteles). Retomando a metáfora, o escritor Italo Calvino fala de mundo escrito e mundo não-escrito, o mundo dos livros e da literatura e a vida cotidiana como se fossem dois mundos distintos.

Na década de 1960, artistas Fluxus estavam interessados em formas de atuação que aproximassem a obra de arte e as pessoas comuns. Os processos de impressão utilizados nas publicações Fluxus eram os mais comuns, de fácil acesso e que não exigiam conhecimento técnico, como mimeógrafo, colagem e carimbo, utilizados por Ben Vautier no livro *Ben dieu, art total sa revue* (1963). Ele inseriu fragmentos de objetos ordinários, como o rótulo de uma garrafa de vinho, um cartão postal, um pedaço de um disco de vinil, como forma de romper a distinção entre representação e apresentação, entre vida e arte.

A inclusão de elementos tão díspares demonstra que um livro é apenas mais um objeto no mundo, um objeto que tem peso, forma e volume, tem cor e textura, tem materialidade, não é um mero suporte para as palavras ou imagens. Um livro usado, portanto, tem a sua existência definida pela sua circulação, pelo uso, e incorpora em sua materialidade as marcas do vivido: manchas, cantos amassados, pequenos rasgos.

*Sebo* é o nome de um pequeno livro em que os artistas Marilá Dardot e Fábio Morais juntam coleções de coisas que, há anos, encontraram esquecidas dentro de livros em sebos. Cada página desta edição é um fac-símile frente e verso de um desses objetos achados. A folha de rosto está repleta de selos, carimbos e etiquetas de livra-

Nota Fiscal de Venda a Consumidor

1ª Via Série D-1 Nº 178963

Data da Emissão 5 / 1 / 1978

Nome do Sr.

S	Preço Unitário	VALOR CR\$	
		Ed. Próprias	Ed. Alheias
	12,00	12,00	
	458,00	458,00	
SUB-TOTAL			
TOTAL			4800

13 de 17-2-67 de SP

09.282.584  
100 - 3/77



# EDITORA VOZES LTDA.

FILIAL DE SÃO PAULO

R. Senador Feijó, 158 - Tels. 32-6890 - 36-2064 - SP

Inscr. Est. 108.925.120 C.G.C. 31.127.301/0006-19

Quantidade

DESCRIÇÃO DAS MERCADORIAS

— LIVROS —

1 *musilo mende*

*01*

Operação Isenta do ICM ex-VI art. III D, da Const. Fed. e art. 5.º V do Dec. 47.711  
Isento do IPI ex-VI Dec. lei 34 de 18-11-66 e Dec. 61.514 de 12-10-67

Artes Gráficas NAKANO Ltda. - R. D. Sebastião do Rego, 639 - Inscr. Est. 108.925.120  
C.G.C.(M.F.) 46.912.762/0001-65 - 1.000 Talões 50x3 - Série D 1 - 160.001 a 210.000

rias, como se ele fosse um livro que foi muito lido e trocado em sebos sucessivamente.

O livro conta um pouco de sua própria história, da experiência de vida das pessoas a que um dia pertenceram, e que deixaram entre suas páginas algo que estava próximo, para que pudesse mais tarde retomar a leitura interrompida. Encontramos nas páginas do livro fotografias, bilhetes de loteria, anotações, cartões postais, recortes de jornal, uma flor prensada, notas fiscais, embalagens, cartas de baralho, uma cédula antiga, e por último, um cartão de biblioteca (que pertencia a um livro de Julio Cortázar que deveria ter sido devolvido em 03/02/1998). Objetos diversos utilizados para marcar as páginas e esquecidos dentro do volume passam a integrá-lo, fazem parte do exemplar.



Marilá Dardot e Fábio Morais, *Sebo*, 2009

Os objetos foram reproduzidos em tamanho natural, o que dá a sensação de ler um livro que registra a memória da leitura de muitas pessoas de épocas distintas. O objeto fotografado se transforma em imagem, se torna bidimensional, mas ganha espessura novamente ao ser reproduzido nos dois lados da folha. O livro propõe, visualmente, uma oscilação entre o mundo escrito e o não-escrito, a vida e sua representação, como se os dois pudessem coabitar o espaço do livro.

# Paródia

Todo o pintor inteligente transporta toda a cultura da pintura moderna na cabeça. É ela o seu objeto real, sendo tudo o que ele pinta simultaneamente uma homenagem e uma crítica a ela.  
Robert Motherwell

O metadiscorso parece ser a forma prevalente na literatura, na ciência, no cinema, na música e nas artes visuais. “As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas” (Hutcheon, 1989, p.11).

“A mais conspícua e mais eficiente forma de alusão é a distorção paródica”, (Genette, 1997, p. 36) presente no jornalismo, nas manchetes de jornais sob a forma de trocadilhos, principalmente com os títulos de obras conhecidas, e na publicidade sob a forma de chamada, pois “toda declaração breve e bem conhecida é uma presa fácil para a paródia.” (Genette, 1997, p. 35). Em publicações acadêmicas, “é feito um uso intensivo [da paródia] no metadiscorso crítico, onde existe uma tentação constante de imitar os títulos e as fórmulas típicas do autor tratado” (Genette, 1997, p. 37)

“A paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática dos textos”, além de ser uma “forma de discurso interartístico” (Hutcheon, 1989, p.13). A moderna manifestação da paródia, ou transformação textual com intenção divertida, se manifesta em práticas que podem ser descritas como oulipianas, o anagrama ou o palíndromo (Genette, 1997, p. 39). A paródia é “tão disseminada na arte contemporânea que é tentador olhá-la, junto com a apropriação, alegoria e bricolagem, como uma das estratégias características pelas quais podemos definir a arte pós-modernista. (Evans, 2009, p. 14)

Por se tratar de um tipo de relação formal ou estrutural entre dois textos, a paródia é estudada como um hipertexto, que toma um texto “como modelo ou molde para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não se importa mais com o modelo” (Genette, 1997, p. 27). Genette defende que neologismos como “hipertextualidade” têm a vantagem de, pelo menos, toda a gente concordar com a sua utilização. É esta a sua objeção ao termo “paródia” (Hutcheon, 1989, p.32).

Toda paródia faz referência a um “outro texto contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida” (Hutcheon, 1989, p.46). Apesar deste ponto em comum, existe uma distinção entre paródias que se servem “do texto parodiado como alvo e as que se servem dele como arma” (Yunck, apud Hutcheon, 1989, p.22), sendo esta última, a forma moderna, que se afasta da sátira e do humor ridicularizador para se afirmar como forma de crítica. “O Ulysses, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia no século XX” (Hutcheon, 1989, p.16)

“A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” ou,

“noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Hutcheon, 1989, p.17). “A transcontextualização paródica pode tomar a forma de uma incorporação literal de reproduções na nova obra ou um refazer dos elementos formais (Hutcheon, 1989, p.20).

Os termos da comparação são colocados lado a lado em *Dr. Strangelove Dr. Strangelove* (2010), do canadense Kristan Horton. Como se dublasse as cenas do legendário filme de Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove* (1964), com a mesma obsessiva meticulosidade do mestre, Horton recriou cada cena com os objetos à mão em seu estúdio. O procedimento de substituição, que opera na metáfora, fica evidente nas imagens criadas por Horton: pela mudança de escala em relação ao cenário do filme, as pessoas são representadas por objetos diversos. Nem sempre os objetos se parecem com uma figura humana, é sua posição na cena que determina o seu papel na história.



Kristan Horton, *Dr. Strangelove Dr. Strangelove*, 2010

Cumpramos estabelecer a diferença entre a paródia e outros gêneros confundidos com ela: o pastiche, o plágio, a citação e, em especial, a sátira. A paródia e a sátira têm em comum o uso da ironia, um “contraste semântico entre o que é afirmado e o que é significado” (Hutcheon, 1989, p.73), que aproxima a ironia da alegoria. Diferente da sátira, “o alvo da paródia nem sempre é o texto parodiado, em especial nas formas de arte do século XX” (Hutcheon, 1989, p.70).

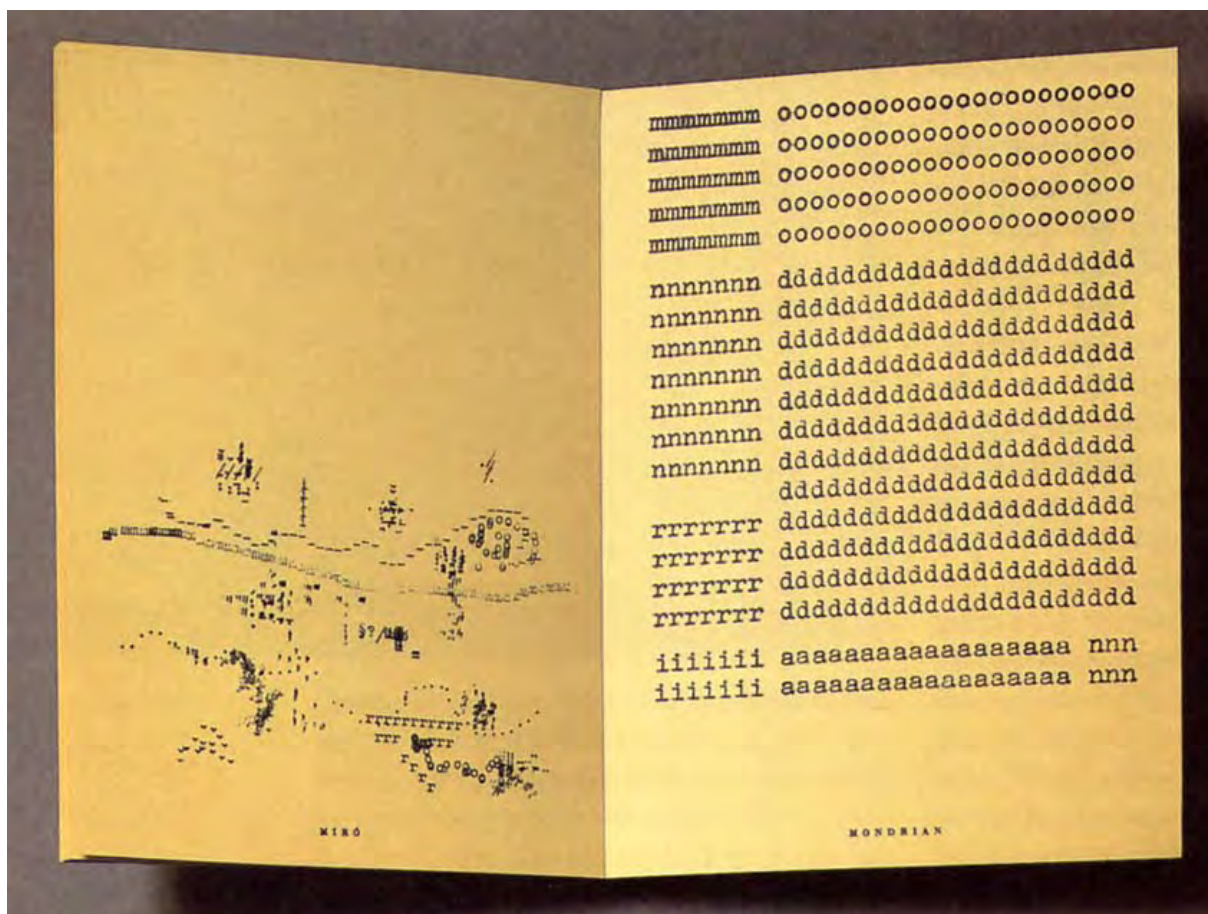
A intertextualidade, “em sua forma mais literal e explícita, é a prática tradicional de citação (com marcas de citação, com ou sem indicações específicas). Em outra forma menos explícita e canônica,



Ernst Caramelle, *40 Found Fakes*, 1979

é a prática do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que pode ser um empréstimo não declarado mas ainda assim um empréstimo” (Genette, 1997, p. 2). A intenção distingue a paródia da citação, pois o “objetivo de citar exemplos tirados das obras dos grandes era emprestar o seu prestígio e autoridade ao próprio texto” (Hutcheon, 1989, p. 58). Mas até a citação mais literal é já “uma espécie de paródia por causa de sua transcontextualização” (Butor, 1974, p. 201).

Com recortes de jornal que coincidentemente se parecem com obras de artistas contemporâneos (Burden, Christo, Darboven, Judd, Paik), o artista conceitual Ernst Caramelle usa a paródia para questionar a noção de autenticidade e o sentido do original, o conteúdo e o contexto de obras de arte contemporânea em *40 Found Fakes* (1979). As imagens mostram um toldo listrado imitando Daniel Buren, um pedaço de material de construção que parece um Richard Serra, uma série de pedras alinhadas que se parece com uma obra de Hamish Fulton. Apesar de se parecerem com objetos comuns que encontramos facilmente, a cuidadosa apresentação em livro dá aos objetos o caráter de um comentário formal que falta nos encontros casuais, e a paródia serve para destacar algumas características das obras a que se referem (Drucker, 2004, p. 329). Aqui reside a distinção mais óbvia entre a paródia e o plágio: a intenção de imitar com ironia crítica ou imitar com intenção de enganar (Hutcheon, 1989, p. 57). Uma falsificação “apresentada como um texto autêntico; isso foi o suficiente para alterar a expectativa do leitor e subverter os critérios para sua apreciação” (Genette, 1997, p. 160).



Jiri Kolar, *L'Enseigne de Gersaint*, 1965

O pastiche é a imitação de um estilo sem qualquer intenção satírica (Genette, 1997, p. 25). A paródia é transformadora, se aproxima da obra parodiada pela diferença, o pastiche é imitativo, busca a semelhança. Por isso o pastiche muitas vezes é confundido com o plágio e a “falsificação — i.e., a perfeita imitação — que, por definição, como Platão já notou, não pode de nenhum modo ser distinguida do seu modelo” (Genette, 1997, p.161).

Uma coleção de tipogramas do tcheco Jiri Kolar, publicada sob o título *L'Enseigne de Gersaint*, é

uma pequena galeria privada, uma série de homens que representavam a vanguarda artística, uma série de “retratos”, como diz o autor, ou melhor uma série de pastiches: imagens feitas com caracteres de máquina de escrever, compostas de letras que formam os nomes dos artistas escolhidos, de modo que, por exemplo, as letras MONDRIAN colocadas em linhas horizontais e verticais, compõem um quadro em retângulos, evocando uma pintura do célebre fundador do neoplasticismo. (...) Sem dúvida, é relativamente fácil imitar o estilo dos artistas que pertencem à corrente da abstração geométrica, mas Kolár se atreve, com modestos meios datilográficos, a representar tam-

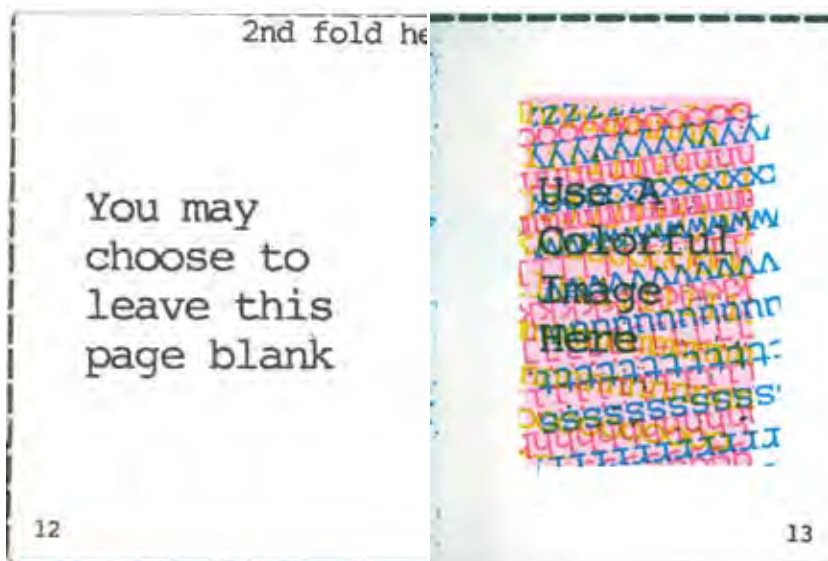
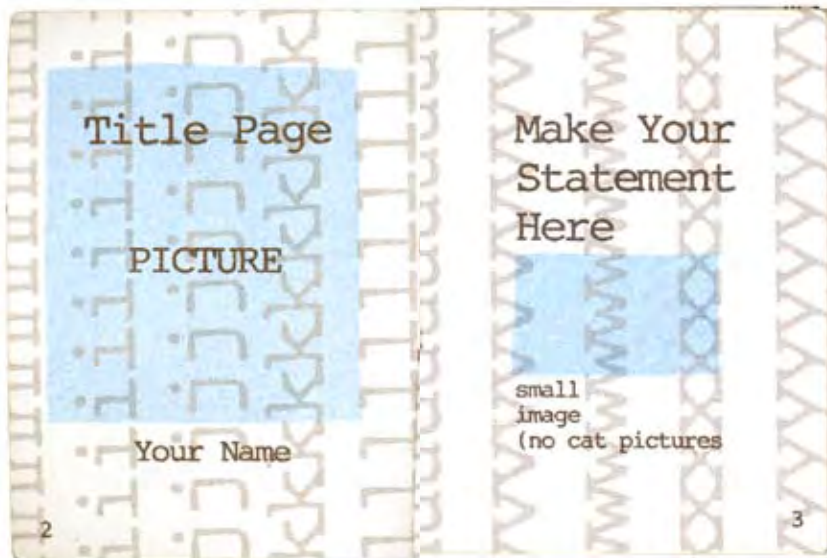
*L'Enseigne de Gersaint* é um óleo sobre tela pintado em 1720 por Jean Antoine Watteau, por encomenda de um vendedor de quadros, Gersaint, e retrata sua galeria. Os tipogramas de Jiri Kolar são um pastiche de obras de vanguarda, e o título é uma paródia das pinturas do século XVIII que retratam coleções de pinturas em galerias e palácios.

bém formas irregulares, curvas cruzadas, capas e jatos de cor, matérias sobrepostas, recortes e volumes, segundo os modelos mais variados de Brancusi, Burri, Dubuffet, Fontana, Mathieu, Pollock, Schwitters, Tinguely, Wols... É uma curiosa revolta do escritor, que se vinga de seu banco de trabalho forçado, de sua máquina de escrever, convertendo-a em máquina de pintar. Anula a tirania das linhas retas e monótonas, o mecanismo fastidioso que tortura o escriba. Transforma o deserto gris dos signos tipográficos em terrenos floridos da imaginação visual. Compete com os poetas chineses que pintam escrevendo, delectando inclusive o olhar de quem não sabe ler o que está escrito (Micklo, 1974, p. 144-6).

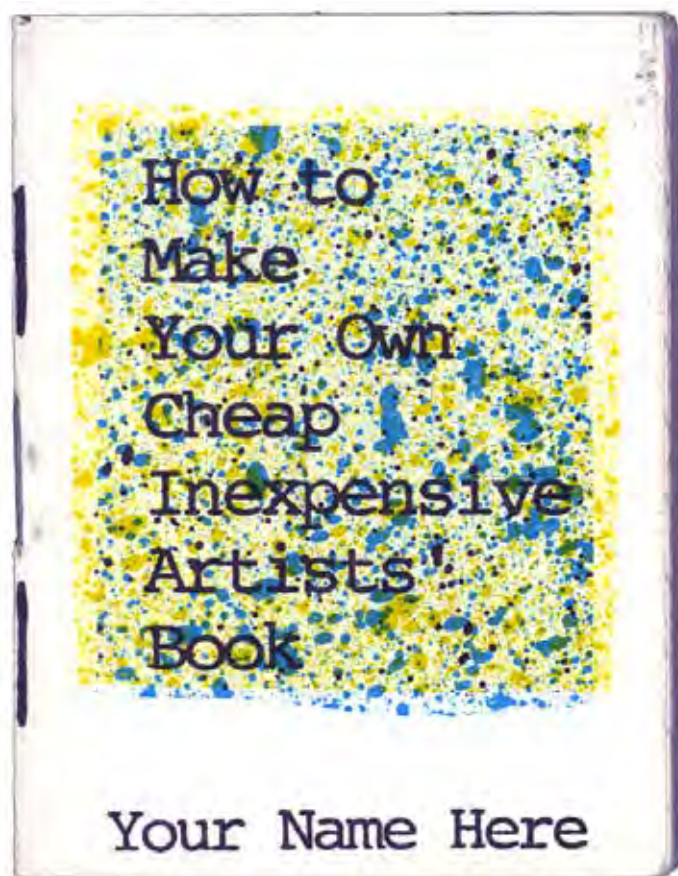
Os formalistas russos viam a paródia “como um modo de auto-reflexividade, como uma maneira de chamar a atenção para o convencionalismo que consideravam central na definição da arte” (Hutcheon, 1989, p.52). “Imitando a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza” (Hutcheon, 1989, p.40). “As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem” (Ben-Porat, apud Hutcheon, 1989, p.67). “Quando a obra pós-modernista fala de si mesma, não é mais para proclamar sua autonomia, sua autosuficiência, sua transcendência; pelo contrário, é para narrar sua própria contingência, insuficiência, falta de transcendência” (Owens, 1994, p. 85). Este caráter autorreferente é mostrado com frequência em livros de artista, como pode ser observado em um pequeno livro de Michael Goodman chamado *How to Make Your Own Cheap Inexpensive Artists' Book* (1990).

Goodman era o diretor associado da Nexus Press e impressor na época em que fez esse livro. Ele reduz o processo criativo a uma fórmula em que “quase qualquer imagem é colocada ao lado de quase qualquer texto” (Drucker, 2004, p. 191). É uma obra que faz um comentário crítico bem-humorado, e mostra como um livro de artista está situado dentro de uma comunidade e de um discurso que o circunscreve.

Durante seu longo período na oficina de impressão de livros de artista, Michael Goodman ajudou muitos artistas a realizar seus projetos de livros, sempre pegando o trabalho desde o início. O livro é uma condensação de muitos clichês sobre o que é um livro de artista, como ele deve se parecer, o tipo de material com que ele lidava regularmente na Nexus Press. Michael pegou todos esses projetos e ideias







Michael Goodman, *How to Make Your Own Cheap Inexpensive Artists' Book*, 1990

tão previsíveis e sintetizou em um único manual de instruções. O fato de ser tão pequeno — ele foi impresso em uma única folha, dobrada e grampeada — é parte de seu charme e de seu efeito. A imagem acima está em tamanho natural.

Em cada página, um texto divertido e ao mesmo tempo irônico. A capa diz “Coloque seu nome aqui” em um espaço deixado na margem inferior, como uma peça de mau design. A página de rosto está na parte interna da capa com a frase “Seu nome e um retrato”. O aproveitamento de papel justificaria este erro, ou seria uma crítica à ignorância dos artistas quanto à apresentação gráfica?

Em outra página, a frase “Make Your Statement Here” demanda o texto no que seria a página de rosto, com instruções adicionais para colocar uma “pequena imagem” na posição de um retângulo azul e a declaração adicional “nada de fotos de gatos”. Tal declaração lacônica não requer nenhum comentário adicional.

# Corpo

(...) não existe nenhum elemento instrumental na escrita; ela não é afastada, como uma escória, concluído o ato da leitura. Ela é absorvida no que é lido, é a “figura” do lido. Os tipógrafos, e mesmo os autores barrocos prestavam o máximo de atenção à forma impressa.  
Walter Benjamin

Com o uso dos tipos móveis no início do século XVI, surgiu a necessidade de aperfeiçoamento do desenho individual das letras que seriam exatamente repetidas. Os antigos tratados do arquiteto Vitruvius sobre a proporção dos templos gregos, que deveria se basear nas medidas do corpo humano, serviram de inspiração para os desenhos de letras de Luca Pacioli e Albert Dürer. As letras do nosso alfabeto foram então desenhadas com as proporções utilizadas na arquitetura.

Palavra e imagem não são dois códigos, mas dois complexos sistemas de signos. A alegoria é útil para o estudo dos dois sistemas, pela “reciprocidade que a alegoria propõe entre o visual e o verbal: palavras são frequentemente tratadas como fenômeno puramente visual, enquanto as imagens visuais são oferecidas como texto a ser decifrado” (Owens, 2004, p. 117). Walter Benjamin afirma que, entre os autores do *Drama Barroco Alemão*, “palavra, sílaba, e som são emancipados de qualquer contexto de sentido tradicional e são exibidos como objetos que podem ser explorados para fins alegóricos” (apud Rampley, 2001, p. 138).

“Na alegoria, a imagem é um hieróglifo; uma alegoria é um rébus — texto composto de imagens concretas” (Owens, 2004, p. 117). “O poeta dadaísta desgasta palavras, sílabas e sons, despojando-os de todas as funções e referências semânticas tradicionais até que se tornem visuais e concretas” (Buchloh, 1982, p. 44).

A generalidade dos termos tipográficos provém do tempo em que as letras eram impressas a partir de caracteres de chumbo. Estes eram primeiro desenhados, depois gravados, fundidos em matrizes para produzir pequenos blocos de chumbo, os tipos móveis, que eram depois compostos, cobertos com uma camada de tinta e pressionados contra uma folha de papel numa prensa, para produzir as páginas impressas dos livros (Bicker & Ferrand, 2000).

Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais que compreendo. Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bolo concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. (Blanchot, 1997, p. 315).

Na poesia do barroco alemão, surgem caligramas tipográficos e caligrafias em forma de labirinto, antecedentes da poesia concreta, como observa Ana Hatherly a respeito da poesia barroca em Portugal

No drama barroco, “o sentido de sua ação se exprime numa configuração complicada, como letras num monograma” (Benjamin, 1984, p. 218).



Tadeu Jungle. *Suruba*, 1989

“A era da imagem moderna/ pós-moderna não começa com a invenção da fotografia ou do cartaz, ou dos monitores de vídeo, mas com o surgimento da cultura impressa” (Plate, 2005, p. 63). “O livro moderno não está em oposição à imagem. Ele é uma imagem, uma criação material (...)” (Plate, 2005, p. 64)

“Imaginar que palavras e imagens são separadas é ignorar a natureza visual da própria palavra impressa” (Plate, 2005, p.63).

A terminologia tipográfica emprega termos de anatomia, arquitetura e geometria em analogias visuais. A materialidade dos tipos de chumbo tem sua contribuição nessa nomenclatura, pois se a letra tem um corpo, é natural que tenha cabeça, pé, barriga, ombro, olho orelha, perna, braço, espinha.

Os livros podem ter figuras, e segundo o dicionário Aurélio, a figura é a estatura e a configuração geral do corpo; vulto, corpo; imagem, representação; e também a designação genérica de elemento não textual usado em publicações impressas. Uma letra ampliada, desvinculada de uma palavra, torna-se então uma figura, um corpo.

As letras ganham corpo nos poemas visuais de Tadeu Jungle, reunidos em um livro chamado *Suruba* (1989). O poeta associa a forma e o posicionamento de uma letra em relação a outra para sugerir a cópula entre elas. Em suas páginas, “a palavra tende para a imagem, e a imagem se oferece como um ‘texto’ a ser lido” (Plate, 2005, p. 62). Na terceira capa, um poema visual chamado “ele/ela”, baseado na semelhança existente entre as letras “a” e “e” minúsculas, faz pensar que



Tadeu Jungle. *Suruba*, 1989

se trata de uma mesma letra invertida, em uma posição que sugere o coito. A economia dos meios e a sugestão das formas permite que as letras assumam um papel de texto e desenho ao mesmo tempo. “Nas composições caligramáticas árabes a imagem e a escrita se misturam para formar uma unidade indissociável, mas uma não eclipsa a outra, e permanecem como uma dualidade no interior da unidade” (Sesma, 2004, p. 79).

Um pouco mais literal em sua forma de apresentação dos desenhos é a fábula ilustrada de Michel Zóximo, *O reino das fontes* (2009). As ilustrações são desenhadas utilizando as fontes tipográficas, de modo que um conjunto de letras formam figuras humanas, à maneira dos caligramas de Apollinaire.

Ao utilizar os tipos do mesmo modo como selecionamos imagens em um catálogo de símbolos, as letras são tratadas como *ready-mades*, objetos industriais que ainda são reconhecíveis, mas perderam

Existem diversos nomes que relacionam o livro com o corpo humano: o próprio texto, em sua unidade, é o corpo do livro; a primeira página é a folha de rosto; a parte de baixo é o pé e a parte de cima a cabeça (assim é possível referirmos-nos ao cabeçalho e às notas de rodapé); alguns livros têm orelhas, que são as abas laterais da capa; a mancha tipográfica, que é a área impressa definida pelas margens, também é chamada de olho; nos antigos manuscritos, as letras ornamentadas que iniciam o texto são chamadas capitulares, palavra de origem latina que quer dizer “cabeça”. Bigode é o filete ornamental, mais grosso no centro e afinado nas extremidades, utilizado no final das páginas. A divisão vertical das páginas é chamada de coluna.

**Fonte:** É o título de uma obra de arte realizada, em 1917, pelo artista francês Marcel Duchamp. A obra é constituída por um mictório (um urinol) de porcelana branca. Nesta obra, o urinol teve a sua base invertida e ganhou a assinatura R.Mutt.



Michel Zóximo, *O reino das fontes*, 2009

Ao utilizar os tipos do mesmo modo que selecionamos imagens em um catálogo de símbolos, as letras são tratadas como *ready-mades*, objetos que ainda são reconhecíveis, mas perderam sua função original e foram deslocados de seu contexto. As letras deixam de ser a transcrição de sons para assumir um lugar como formas no espaço.

sua função original e foram deslocados de seu contexto. As letras deixam de ser a transcrição de sons para assumir um lugar como formas no espaço.

Em um reino distante, Marcel Duchamp se torna personagem de uma fábula rimada que conta uma parte importante da história da arte moderna, a origem da obra *Fonte* (1917). Na introdução, são apresentadas algumas definições da palavra fonte, como origem de algo, como um conjunto de caracteres tipográficos de mesmo estilo, como procedência de uma informação, como parte da anatomia ou um tipo de construção arquitetônica, além de servir de título a uma obra de arte. Em uma alusão ao interesse de Duchamp pelos trocadilhos, ao longo da narrativa a palavra fonte é usada em mais de um sentido.

# Montagem

a atividade de colagem consiste na contradição, unir coisas com outras que na verdade não andam juntas, mas que de uma maneira estão relacionadas  
Martha Rosler

O *ready-made*, a colagem e a montagem são apresentados como as três inovações das vanguardas históricas (Evans, 2009, p. 15). Os três procedimentos podem ser reduzidos a um denominador comum: a montagem. Nas primeiras décadas do século XX, a teoria da montagem se desenvolveu com Sergei Eisenstein e Sergei Tretiakov na União Soviética, Bertold Brecht, John Heartfield e Walter Benjamin na Alemanha e Louis Aragon, na França.

Aragon, em *La peinture au défi* (1930) distingue dois tipos de colagem, ou duas categorias: uma em que os elementos colados tem valor por suas qualidades representacionais; outra, pelas qualidades materiais, em que a colagem opera apenas como um enriquecimento da paleta. Na primeira, “a coisa expressada é mais importante do que o modo de expressar, onde o objeto representado tem o papel de uma palavra” (Ades, 1986, p. 15)

Em um texto de 1931, Raoul Hausmann fala da contribuição da fotomontagem para a educação do olhar, para o conhecimento de estruturas ópticas, psicológicas e sociais, o que só é possível graças à clareza dos seus meios, em que o conteúdo e a forma, o desenho e o significado, são um só. (Evans, 2009, p. 30). A colagem é um “mecanismo de implosão do sistema representacionista da arte tradicional, que rompe com o curso mimético da arte ao introduzir o gesto da montagem como quebra das continuidades” (Seligmann-Silva, 2004: 302)

A colagem e a montagem também são técnicas literárias. Práticas como a citação, colagem, paródia e pastiche são “as novas formas de escritura” (Arbex, 2006). A citação é ao mesmo tempo “recorte e colagem, conjunção e disjunção” (Compagnon, 2007, p. 33) que “une o ato de leitura ao de escrita” (Compagnon, 2007, p. 41).

“A história de uma palavra se torna, ao mesmo tempo, história de uma cultura e configuração de seu problema vital específico” (Agamben, 2009, p. 135)

São princípios alegóricos: “apropriação e desgaste de significado, fragmentação e justaposição dialética de fragmentos, separação de significante e significado” (Buchloh, 1982, p. 44).

O surrealismo, o teatro de Brecht, os escritos de Proust e as montagens de Eisenstein são “*ars inveniendi*, lidando com fragmentos existentes e seu arranjo” (Plate, 2005, p. 68)

A fotomontagem é um procedimento de combinação de elementos diversos que independentes carecem de sentido. John Heartfield diz que “uma fotografia pode, pela adição de uma área de cor desimportante, se tornar uma fotomontagem, uma obra de arte de tipo especial”, mostrando que “não é o processo técnico que o interessa, mas a ideia, a operação que transforma o sentido da fotografia original”. (Ades, 1986, p. 16). A prática da fotomontagem inclui “a interferência mais sutil e minúscula na função linguística e representativa” (Buchloh, 1982, p. 43).

“Quando uma série de leis possibilita uma conclusão, já adentramos nos territórios do argumento” (Monforte, 2005, p. 77).

O poeta Décio Pignatari considera a montagem como “o processo fundamental da organização dos signos icônicos” (1982). Baseado em um texto seu sobre a montagem, o artista e teórico Julio Plaza faz uma primeira tentativa de sistematizar uma reflexão a respeito dos livros de artista em termos semióticos, considerando o livro como “montagem de signos, de espaços, onde convém diferenciar os diferentes tipos de montagem”, a saber, montagem pragmática ou bricolagem, montagem semântica e montagem sintática.

Os três tipos de montagem podem ser definidos em termos linguísticos, quando temos o predomínio da metáfora (eixo da similaridade, montagem semântica), da metonímia (eixo da contiguidade ou parataxe, montagem sintática) e uma interpenetração dos dois tipos, que caracteriza a alegoria.

Em um livro de artista, a montagem pode estar presente em diferentes níveis: o mais elementar é dentro da página simples, depois vem a página dupla, uma sequência de páginas e o livro como um todo. Os três tipos de montagem podem estar simultaneamente no mesmo livro, e um deles pode prevalecer. A estrutura visual do livro de artista se baseia na organização dos elementos e sua distribuição em páginas segundo três tipos de estrutura, a saber, grupos, séries e sequências. Para facilitar o entendimento de como funciona a montagem em livros de artista, associamos cada tipo de montagem a um dos modos de organização da informação visual usando a estrutura do livro, ou seja, os elementos visuais distribuídos em grupos, séries ou sequências. Escolhi, propositalmente, alguns exemplos em que o procedimento de colagem está presente em cada página individualmente e ao mesmo tempo no conjunto de páginas que formam o livro.

## Montagem semântica

A montagem semântica está organizada pela similaridade ou paramorfismo, produzindo metáforas por sucessivas substituições. Ainda que privilegiando a semelhança, a montagem semântica (colagem) tem tendência para a diferença (Plaza, 1982). As páginas são apresentadas sem subordinação ou hierarquia, de modo que a ordem pode ser alterada, sem prejudicar o sentido. É o que caracteriza um





livro baseado em um grupo de imagens como critério de organização. Diferente de uma série ou da sequência de imagens, em um grupo não existe hierarquia, o começo e o fim não pode ser determinado.

Pelo tratamento gráfico, com linhas de contorno bem definidas e desenhos em preto e branco, com hachuras ou linhas paralelas para criar meios-tons, as colagens de León Ferrari remetem aos romances-colagem de Max Ernst, feitos com gravuras recortadas de catálogos antigos. Para Max Ernst, “era suficiente acrescentar guache, nanquim ou lápis para efetuar uma transformação na página que resultava em novas realidades” (Ades, 1986, p. 111). Ele intensificava o poder poético das colagens com longas inscrições ou títulos. No prefácio ao catálogo de Max Ernst, 1921, André Breton afirma: “É a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades bem separadas sem se afastar do reino de nossa experiência, de colocá-los juntos e criar uma faísca do seu contato” (apud Ades, 1986, p. 115) “Sabe-se que a metáfora é a relação momentânea entre duas imagens e que ela terá mais significado quanto mais distantes, exatos e ajustados sejam os nexos entre as imagens. León Ferrai põe em contato dois objetos, e cria uma metáfora irregular e excessiva” (Horacio Zabala, apud Giunta, 2006, p. 130).

O livro de Ferrari, *Paraherages* (1988), apesar de constituído somente por imagens visuais, pode ser lido como um texto, como um tratado sobre o tema que propõe, ou seja, sobre as heresias.

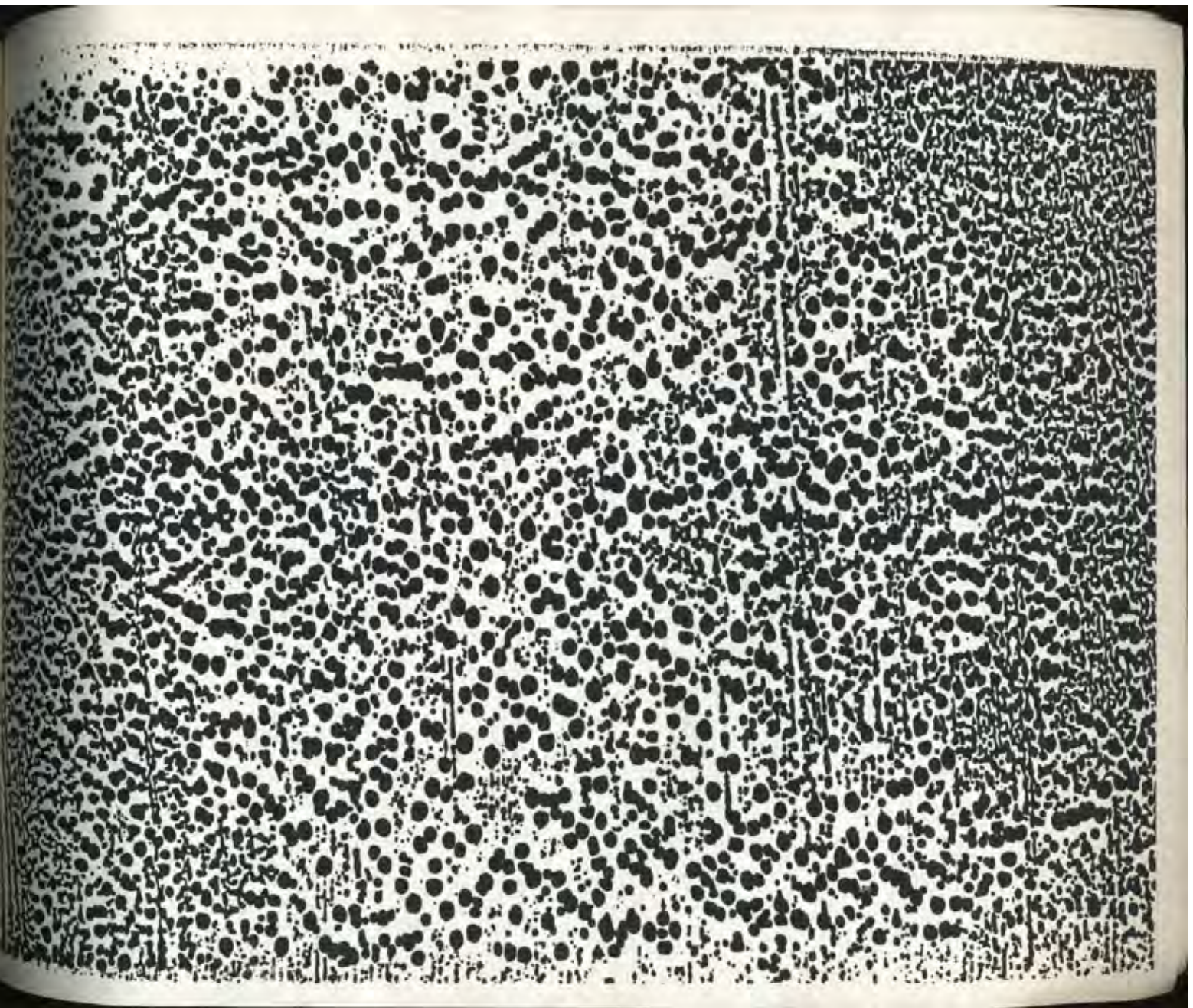
São cenas da iconografia cristã sobrepostas a outras do paganismo, do erotismo oriental e da demonologia. Uma superposição de uma Santa Ceia e de uma gravura erótica chinesa não é tão somente uma irreverência e uma provocação: esta e outras imagens são, para o leitor mais informado, um comentário, riquíssimo em alusões, sobre o gnosticismo, as heresias do próprio cristianismo (como os cátaros e albigenses da Idade Média) e o contraste entre o vitalismo pagão e o ascetismo cristão. (Claudio Willer, 1987 apud Giunta, 2006, p. 191-192).

## Montagem sintática

A justaposição ou parataxe ordena os elementos na chamada montagem sintática. O sentido é dado pela contiguidade, como em uma série, em que os elementos são encadeados em uma linha reta. A figura de linguagem é a metonímia, em que as partes remetem ao todo. Cada figura modifica a próxima: a modificação acontece por

sucessão temporal, por deslocamento espacial, por metamorfose ou narração.

Livros de artista baseados na montagem sintática são muitas vezes autorreferentes, voltados para si mesmos; tem seu suporte como forma-significante, onde existe interpenetração entre a informação e o suporte, isto é, a estrutura espaço-temporal do livro é tida em conta; nestas condições o livro é intraduzível para outro sistema, ou meio. (Plaza, 1982).



George Gessert, *Dust and Light*, 1987

eixo paradigmático, substituição, metáfora

eixo sintagmático, contiguidade, metonímia

o efeito e a causa, justapostos, sentido por contiguidade

Um exemplo deste tipo de montagem, dado pelo próprio Julio Plaza, é o livro-poema “Organismo” de Décio Pignatari (1960): “O poema se organiza em oito páginas-planos, evidenciando um processo sequencial de justaposição de planos tipicamente cinematográficos. Cada folha (enunciado do poema) equivale a um plano fílmico. O primeiro enunciado (o organismo quer perdurar) apresenta-se como um grande plano que vai sendo gradativamente cortado, num processo de aproximação-dilatação crescente, isomórfico ao referente, até atingir um primeiríssimo plano (a parte superior do grafema O) na última página” (Plaza, 1982).

Utilizando a máquina copiadora como parceira criativa, George Gessert realiza uma obra processual: uma folha em branco foi colocada no visor empoeirado da máquina, e a cópia resultante mostrava alguns pequenos pontos pretos. A página dois é uma cópia de segunda geração da folha em branco, a terceira é uma cópia da segunda, e assim por diante. As sucessivas cópias ampliadas da página antecedente parecem acumular poeira e ficam mais escuras por isso. Mas se as páginas do livro forem viradas de trás para frente, o leitor pode experimentar a sensação de ver o pó se tornar cada vez menor e, em seguida, dissipar-se em luz, como indicado no título, *Dust and Light*.

## Ready-Made, Bricolagem, Alegoria

A bricolagem também é chamada de montagem pragmática: a tendência é para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas (Pignatari, 1982). A montagem é chamada de pragmática porque, “em termos semióticos, a alegoria é uma metalinguagem ou interpretante da relação imagem pictórica / discurso / ‘imagem mental’ para o espectador-leitor” (Hansen, 2006, p. 186).

A combinação de elementos heterogêneos e a atribuição de um título que modifique o objeto aproximam o *ready-made* da montagem alegórica. Na montagem alegórica, o livro é pensado como uma sequência, cada página modifica a que a sucede, ao mesmo tempo que é modificada pela página que a precede — o livro é uma rede de relações, de modo que a inclusão ou a supressão de qualquer elemento modifica o livro como um todo. Neste tipo de montagem, fica evidente o procedimento de composição, não existe uma tentativa de dar uma aparência homogênea para o trabalho. “O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível” (Benjamin, 1984, p. 201).

Em meados dos anos 60 “surge um tipo de obra que, ao mesmo tempo que levava em conta estratégias minimalistas e de arte pop, integrava também as ramificações históricas do modelo do ready-



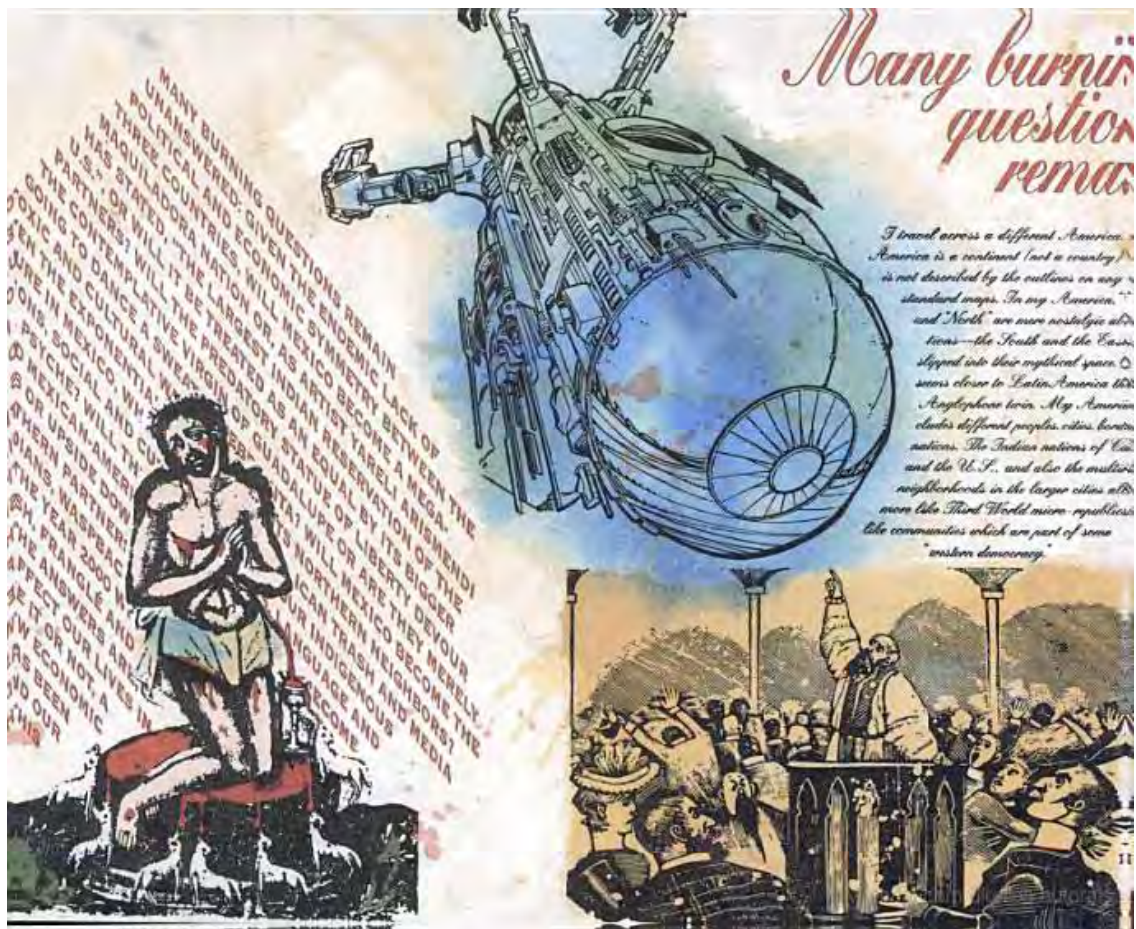
Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya & Felicia Rice. *Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Patrol*, 2002

made e as consequências de uma análise autoreferencial da própria construção pictórica” (Buchloh, 1982, p. 47).

O autor é um *bricoleur*, pois “trabalha com o que encontra” (Compagnon, 2007, p. 39). A organização de material de origem heterogênea dentro da estrutura do livro não esconde seu caráter fragmentário, e o tratamento do texto reforça a fragmentação, usando tipos de letras diferentes em várias páginas. “E não é a colagem, ou a manipulação e a conseqüente transformação de fragmentos altamente significativos, também exploração da atomização, o princípio disjuntivo que repousa no coração da alegoria?” (Owens, 2004, p. 119)

Imagens de procedências diversas combinadas na mesma página formam o *Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Patrol* (2002), de Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya & Felicia Rice. Uma xilogravura de uma caveira usando chapéu do Mickey, ao lado de uma gravura que mostra a chegada dos Espanhóis na América, uma imagem religiosa (Virgem de Guadalupe?) ao lado da Mulher-

“Meus livros codex são baseados na ideia que a história é contada pelos vencedores. Registros históricos são apagados, destruídos ou enterrados no esquecimento. Uma nova história oficial é inventada para justificar a nova realidade dos eventos. Culturas são transformadas e sempre completamente destruídas pelos conquistadores. O mundo é continuamente remapeado e renomeado, com novas regras e novos governantes em holocaustos recorrentes. Novas “ordens mundiais” vem e vão em meio ao frenesi ideológico. O século 20 foi talvez o mais violento na história mundial. A humanidade em guerra constante consigo



Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya & Felicia Rice. *Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Patrol*, 2002

Maravilha, um grupo de camponeses mexicanos ajoelhados diante do busto de George Washington, tal como aparece em notas de um dólar. Em outra página, um desenho do Mickey com cara de perplexo diante de uma série de perguntas, como “*Are you experiencing once again an Identity crisis?*”. Um padre aponta para o céu durante sua pregação, mas acima de sua cabeça o que vemos não é uma imagem religiosa, mas uma nave espacial, do tipo encontrada em revistas de ficção científica. Em outra página a figura de um monge copista é sobreposta por duas xilogravuras, uma reproduzindo *Les Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, e a outra *A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí. Em outra página, em uma cena de brutalidade dos povos civilizados mutilando alguns indígenas, é sobreposta a figura do Homem-Aranha, mas com a cabeça de outro personagem não identificado. Mickey olha a cena sorrindo, o que transparece o sarcasmo. Em uma página dupla, o Pateta está no topo de um monumento de pedra, e ao lado dele aparece novamente o Mickey, sobre o chapéu de uma caveira de uma conhecida xilogravura de José Guadalupe Posada. A escala diminuta das figuras remete à monumentalidade do trabalho de Posada. As inocentes revistas em quadrinhos dos personagens Disney e dos Super-Heróis são mostradas como veículos de propaganda ideológica, e portanto de dominação cultural, fenômeno que se observou em escala global depois da segunda guerra mundial.

O livro de Chagoya remete a outro livro, mais conhecido, do artista mexicano (que reside no Brasil desde 2001) Felipe Ehrenberg, o *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis: A Visual Score of Iconotropisms* (1990). Usando um grupo de estênceis feitos manualmente que ele criou em um período de vinte anos, Felipe Ehrenberg construiu um livro sanfona com imagens da vida contemporânea no México. As qualidades formais dos estênceis são similares aos elementos visuais usados nos códices nahua — eles podem ser separados e recombina- dos para criar sentidos complexos. Ehrenberg projetou o livro para ser lido de muitas maneiras, incluindo um romance policial ou uma partitura musical. Apesar de utilizar um procedimento parecido com o de Chagoya, Felipe utiliza simultaneamente dois tipos de montagem, pois os elementos podem ser reagrupados, graças ao formato sanfona adotado, produzindo novos sentidos.

mesma é perfeitamente capaz da destruição total. Esta é a matéria-prima da minha arte. Eu começo com a conquista das Américas — que começou no final do século 15 — e a destruição da história escrita de antigas culturas da América Central. Apenas 22 livros pré-colombianos sobreviveram ao fogo colocado por padres e soldados em todas as bibliotecas encontradas durante a guerra da conquista. Meso-América era um dos poucos lugares no mundo em que a linguagem escrita se desenvolveu. Era a única área geográfica do continente com bibliotecas, como a do reino Azteca de Texcoco criada pelo rei/poeta Netzahualcoyotl. Essa biblioteca foi descrita pelos historiadores nativos como a maior que já existiu no mundo antigo, com livros cheios de informações históricas, médicas, astronômicas e religiosas que moldaram o mundo antigo. Quase tudo está permanentemente perdido, não apenas os livros mas também a linguagem escrita. Dessa perspectiva, a história é uma construção ideológica, eu decidi inventar meu próprio relato de muitas histórias possíveis — de Cortez à patrulha da fronteira — com minha linguagem visual própria. Eu misturo mitologia pré-colombiana com ícones católicos, quadrinhos americanos, imagens de areia de estereótipos étnicos. Meus livros codex são feitos com o mesmo papel (amate) usado nos antigos codex”. (Chagoya, 1998)

# Edição

O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso(...)  
Walter Benjamin

“Desde que Einstein mostrou que ‘toda descoberta é de essência combinatória’, o conceito de descoberta (e com ele o conceito de ciência) transformou-se completamente. Para os cientistas de hoje, descobrir não é mais desvendar algo que estava encoberto na realidade, mas inventar novas relações entre dois conceitos científicos” (Perrone-Moisés, 1993, p. 30). Desde Duchamp, selecionar uma obra é o mesmo que criar uma obra, de modo que a “arte hoje é definida por uma identidade entre criação e seleção” (Groys, 2008, p. 93). O artista hoje é “uma espécie de ‘semionauta’ ou inventor de trajetórias entre os signos” (Bourriaud, 2009, p. 77).

A alegoria barroca valoriza o fragmento, apontando sua relação com o todo. Para um alegorista, “o detalhe não pode ser compreendido a não ser através do todo e a explicação de um detalhe pressupõe sempre a compreensão do todo” (Agamben, 2009, p. 138).

O impulso alegórico na arte contemporânea se manifesta de muitas formas (Owens, 2004). Uma delas é o interesse pelos fragmentos, pela justaposição de elementos diversos na composição de imagens novas. Ao juntar os fragmentos, “o alegorista atua de certo modo como um ‘editor’ mais do que um autor” (Plate, 2005, p. 68).

O artista Mel Bochner exibiu em 1966 *Desenhos de trabalho e outras coisas visíveis sobre papel, não necessariamente feitas para serem vistas como obras de arte*. O trabalho consiste em quatro fichários idênticos com reproduções de desenhos de procedências diversas.

“Marshall McLuhan, na época um autor muito lido e discutido, escrevera que a copiadora xerográfica transforma cada homem num editor” (Bochner, 1999). O artista atua como editor ao selecionar os desenhos, pois

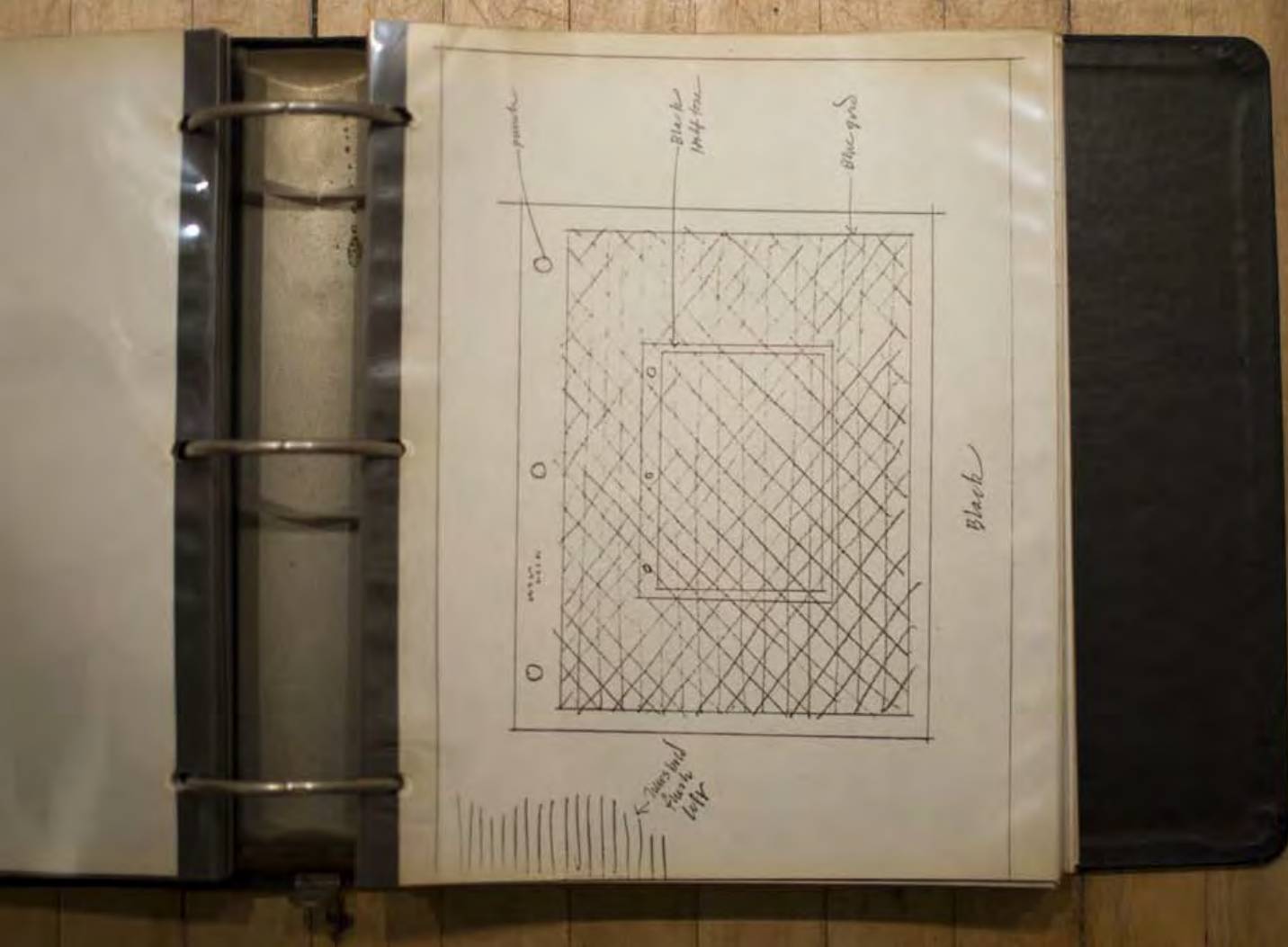
ao contrário do esboço, que é feito tendo em vista uma forma visual final, o desenho de trabalho é o lugar da especulação privada, um instantâneo da mente em atuação. Não é feito para ser exposto, e muitas vezes é indecifrável; ele existe num nível inferior ao das exigências mínimas que são feitas a uma ‘obra de arte’ (Bochner, 1999).

Para conseguir montar um livro de 100 páginas, Bochner incluiu desde rabiscos aleatórios em pedaços de papel rasgado até a conta apresentada a Donald Judd pela fabricação de sua escultura, incluindo desenhos de trabalho de outros profissionais - um compositor, um arquiteto, um biólogo, um matemático, um coreógrafo e um engenheiro, além de diagramas, tabelas e listas da revista *Scientific*

(number of) adjectives  
 (number of) adverbs  
 (percentage of) area not occupied by type  
 (percentage of) area occupied by type  
 (percentage of) blank area between lines  
                                 4  
                                 column  
 (number of) conjunctions  
 (number of mms. recessed) depression of type into surface of page  
 (number of) gerunds  
 (number of) infinitives  
 (number of) letters of alphabet  
 (number of) lines  
 (number of) mathematical symbols  
 (number of) nouns  
 (number of) numbers  
 (number of) participles  
 (perimeter of) page  
 (weight of) paper sheet  
 (trade-mark, type bound) paper stock  
 (thickness of) paper stock  
 (number of) prepositions  
 (number of) pronouns  
 (number of point) size type  
 (name of) typeface  
 (number of) words  
 (number of) words capitalized  
 (number of) words italicized  
 (number of) words not capitalized  
 (number of) words not italicized

PLAN for PGM designed to be set up in its final form by  
 the editor of the book in which it would appear in print.  
 (The categories listed above are arbitrary suggestions  
 only and can be changed or new ones invented by the editor  
 to conform to his specific editorial needs, space require-  
 ments, etc.)





Mel Bochner, *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, 1966

“A arte pós-modernista é alegórica não apenas em sua ênfase em espaços em ruínas (...) e imagens fragmentárias (como nas apropriações da história da arte e da cultura de massas) mas, mais importante, em seu impulso de contrariar normas estilísticas, para redefinir categorias conceituais, desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – em suma, em seu impulso de explorar o intervalo entre significante e significado”. (Foster, 1996, p. 86)

*American*. Uma planta baixa com as dimensões da galeria servia de frontispício. E num ato final de autorreferencialidade, reproduziu também o diagrama de instalação da própria copiadora utilizada para fazer o livro. Os desenhos foram colocados em ordem alfabética, de A (Andre) a X (Xerox).

“O que estava em jogo em *Working Drawings* não era apenas um novo tipo de objeto (o livro) e um novo conceito de obra (a exposição), e sim uma definição de autoria radicalmente nova” (Bochner, 1999). Diferente dos livros como espaço expositivo de Seth Siegelau, que não reivindica a autoria das obras, mas se coloca como curador/editor, Bochner apresenta a exposição dos fichários na galeria vazia como sua obra, reivindicando uma equivalência entre selecionar e produzir imagens, abrindo espaço para toda uma geração de artistas que passam a produzir suas obras a partir de imagens existentes.

# Gramatologia



Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à imagem  
Walter Benjamin

Uma reflexão sobre a imagem e a enciclopédia não poderia passar sem refletir também sobre a escrita, forma privilegiada de produção e transmissão de conhecimento. “Uma escrita não é por si só uma linguagem, mas um sistema de representação suficiente para apanhar alguma quantidade (mas nunca toda) de uma determinada língua em sua rede” (Bringhurst, 2006, p. 14).

O filósofo Jacques Derrida dedicou-se ao estudo da escrita como representação, em que o “espacejamento, pontuação, estilo do tipo, *layout* e outras estruturas de diferença não-fonéticas constituem a interface material da escrita” (Lupton; Miller, 1999, p. 23).

Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita (...) não apenas o sistema de notação, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas (Derrida, 1999, p. 11).

“Compilar um catálogo da micro-mecânica da editoração – índices e folhas de rosto, legendas e colofão, folios e notas de rodapé, margens e marginália, espacejamento e pontuação – pode contribuir para o campo que Derrida chamou de gramatologia, o estudo da escrita como um modo distintivo de representação” (Lupton; Miller, 1999, p. 15)

“Um sistema de escrita consiste em um conjunto de símbolos, um grupo de definições para os símbolos (isto é, um léxico gráfico) e regras para sua utilização (uma sintaxe gráfica)” (Bringhurst, 2006, p. 27).

O linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) aceita a visão que a escrita apenas representa a linguagem, mesma opinião de Sapir, Hockett e outros linguistas. Em oposição, alguns especialistas ligados ao Círculo Linguístico de Praga, como Vachek, escrevem sobre a “co-existência, em uma mesma linguagem, de duas normas,

“A literatura – significando narrativa e poesia – envolve mais o uso da linguagem com propósitos de descoberta do que em ações de controle” (Bringhurst, 2006, p. 14). “A literatura, *no sentido escrito*, representa o triunfo da linguagem sobre a escrita: a subversão da escrita com propósitos que têm pouco, ou nada, a ver com os controles sociais e econômicos” (Bringhurst, 2006, p. 14).

Escrevemos para saber o que ainda não sabemos.

“ao escrever um idioma falado, pode-se transcreever significados ou sons” (Bringhurst, 2006, p. 63).

algarismos, símbolos monetários e de porcentagem são caracteres semográficos

Sem a possibilidade de repetição de um experimento, e sem o registro do experimento não pode haver ciência — é preciso que qualquer outro cientista possa entender o que o outro fez, e ainda, que ele possa comprovar, repetir as etapas e chegar no mesmo resultado. Gramatologia é a “ciência da possibilidade da ciência” (Derrida, 1999, p. 34)

uma falada e outra escrita” (Goody, 1977, p. 77). A escrita é um além da linguagem, um modo próprio de produzir representações (e conhecimento) que não podem ser transmitidos verbalmente. “Saussure culpava a escritura de não ser um meio transparente para transmitir a fala, Derrida mudou esta desvalorização, colocando em primeiro plano a materialidade e a retórica tipográfica da escrita” (Sesma, 2004, p. 54).

Um estudo da tipografia e da escrita informado pela desconstrução deve examinar as estruturas que dramatizam a intrusão de formas visuais em conteúdos verbais, a invasão de ‘ideias’ por sinais gráficos, intervalos e diferenças” (Lupton; Miller, 1999, p. 17).

## Escrita por imagens: hieróglifo e ideograma

O ideograma é internacional: isso quer dizer que, se um russo, um alemão ou um norte-americano imprimirem os símbolos (imagens) das ideias em sua memória, eles serão capazes de ler chinês ou em hieróglifos (silenciosamente) sem adquirir o conhecimento da língua, pois a língua e a escrita são duas coisas diferentes. [...] a próxima forma do livro será plástica e figurativa” (Lissitzky, 2010, p. 29).

Toth “tornou-se não só o inventor da linguagem e da escrita, mas também o patrono dos escribas, o deus da medicina e da magia: divindade semiótica como tantas outras, sabia que ler os sinais entalhados numa pedra e ler sintomas num corpo humano, assim como rastrear sinais para dirigir o curso da natureza, é tudo a mesma coisa. Não é por acaso que o deus Toth é frequentemente representado como um macaco: escrever, como falar, é imitar, através de sinais, a realidade” (Eco, 1989, p. 66).

Os hieróglifos e os ideogramas são sistemas de escrita mistos, que utilizam sinais que representam ideias e sinais que representam sons. Diferente dos pictogramas, que se baseiam na semelhança, “os ideogramas não imitam as características da coisa, mas os traços pertinentes a uma concepção mental da coisa” (Eco, 1989, p. 66).

Ler sempre foi interpretar, porque era necessário decidir, segundo o contexto, como uma imagem devia estar relacionada ao seu significado e em que direção prosseguir a leitura. Diferente dos sistemas de escrita do extremo oriente, “a invenção do alfabeto dissocia o verbo e a imagem, dizer e ver” (Christin, 2009, p. 124).

A escrita ideogramática encerra três figuras de linguagem: sinédoque (pars pro toto), metáforas (por semelhança ou proximidade, um braço = força, olho = julgamento, mão = autoridade) e metonímias (relação de causa e efeito, o desenho de pernas = andar, olho = ver). “Os hieróglifos dos egípcios e dos chineses têm a mesma natureza das imagens da memória” (Yates, 2007, p. 471), procedem por ana-

logias. Uma estrutura visual fundada no intervalo e sua ambivalência” (o hieróglifo com o determinativo), a escrita não-alfabética não traduz uma narrativa em uma imagem, mas torna a narrativa visível” (Christin, 2009). As imagens não são concebidas como uma unidade fechada sobre si, tendo a letra como modelo, mas como uma “pequena cena composta, misturando personagens reais, alegorias e símbolos [...]” (Christin, 2009, p. 131).

No século XVI e XVII, o “modelo chinês” respondia às preocupações do tempo com a possibilidade de uma “língua universal” formulada por Descartes e depois por Leibniz (Campos, 1994, p. 44). Essa ênfase na visualidade tem atraído filósofos, escritores, poetas e artistas para o estudo dos ideogramas.

O ideograma não tem categorias gramaticais fixas: um mesmo ideograma pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, dependendo de sua posição na frase. “Nas línguas não-flexionadas, como o inglês e o chinês, somente a ordem das palavras pode determinar-lhes a função” (Fenollosa, 1994, p. 119). É uma escrita poética, não apenas feita de imagens, mas que produz imagens: o ideograma “sol” também quer dizer “dia”; o sol e a lua lado a lado equivale a “tudo o que acontece durante o dia e a noite”, ou seja, a vida.

“Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (Fenollosa, 1994, p. 116). A montagem ideogramática permite mostrar ao invés de dizer. “Ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem supre portanto o não-representado, as lacunas da representação” (Aumont, 2006, p. 88). Por isso muitos poetas e artistas se dedicaram ao estudo do ideograma como um modelo arquetípico de escrita visual.

## A escrita e os livros de artista

“A questão do livro, e da história do livro, não se confundem com a da escrita ou das técnicas de inscrição. Há livros, coisas legitimamente chamadas livros. Ora, eles foram e ainda são escritos de acordo com sistemas de escrita radicalmente heterogêneos. O livro não está, portanto, ligado a uma escrita” (Derrida, 2004, p. 19).

Não mostrar tudo para manter o mistério intacto é *yugên*, sugerir mais do que nomear (Leminski, 1997). Na poesia, é comum a supressão de certas palavras, chamadas de palavras-vazias. “Segundo McLuhan, a arte e a poesia do Zen criam envolvimento por meio do intervalo, não pela conexão (...) O espectador torna-se artista na arte oriental porque ele deve suprir todas as conexões” (apud Campos, 1975, p. 81).

Toda palavra chinesa escrita “não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso; é, pelo contrário, abrangente. Não se trata de algo que não é nem substantivo nem adjetivo nem verbo, mas sim de algo que é tudo isso ao mesmo tempo e em todas as ocasiões” (Fenollosa, 1994, p. 123).

“Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura)” (Pignatari, 1987). “Imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõe o poema” (Paz, 1976).

“A questão do livro, e a da história do livro, não se confundem com a da escrita ou das técnicas de inscrição. Há livros, coisas legitimamente chamadas livros. Ora, eles foram e ainda são escritos de acordo com sistemas de escrita radicalmente heterogêneos. O livro não está, portanto, ligado a uma escrita” (Derrida, 2004, p. 19).

“O ideal cognitivo do Barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem. Quase como na China, essa imagem não é apenas signo do que deve ser conhecido, mas em si objeto digno de conhecimento” (Benjamin, 1984, p. 206).

Apesar de os livros mais antigos serem manuscritos, não existem muitos livros de artista baseados em caligrafia. Somente a partir da segunda metade do século XX a caligrafia ganha a autonomia que nunca teve no Ocidente. Pois se havia uma clara distinção entre letra e desenho nos livros manuscritos, a caligrafia latina não se tornou abstrata, independente da página e do texto, como aconteceu no Oriente Médio e no Extremo Oriente. Com exceção das letras capitulares, em que desenho e letra são indissociáveis, a escrita alfabética dos romanos manteve por séculos o vínculo com o significado da palavra, a forma era apenas um veículo para transmitir o conteúdo. Em um dos livros de artista mostrado no verbete “caligrafia”, as palavras são desenhadas com pincel, sua forma contribui para o significado. Na caligrafia que se quer expressiva, a escrita se torna autorreferente, um significante com significado aberto, os traços são vestígios de uma ação, indicam um trajeto. Em outro livro apresentado nesse verbete, a escrita é tomada como inscrição, uma marca deixada por um instrumento em uma superfície, uma assinatura.

O verbete “ideogramas” destaca a caixa de tipos, a letra escolhida pela sua forma, não pelo seu valor fonético. As letras no espaço, sua distribuição na página, remetem aos ideogramas e à noção de intervalo, em que a posição de um elemento em relação à página e aos outros elementos modifica o sentido. Os cadernos de Mira Schendel utilizam um procedimento similar ao usado por Diter Roth em obras que ele chamava de “Ideogramas”.

Os sinais de pontuação são tema de um verbete em que duas obras mostram abordagens distintas, a pontuação como forma de ocupação e delimitação do espaço, como marcas de propriedade, ou como forma de produção simbólica, como operações. O título do verbete, “livro mudo”, remete ao mesmo tempo aos sinais de pontuação, uma parte do texto que não se pronuncia durante a leitura, e aos livros de imagens, sem nenhum texto, cujo mais conhecido exemplo é o *Mutus Liber*, uma narrativa gráfica alquimista do século XVII.

Inventário dos sinais e signos utilizados para transmitir uma informação verbal, os grafemas dão título a um livro e a um verbete deste capítulo. Além de apresentar a definição do termo, como em um dicionário, uma palavra que remete a outras palavras, o livro mostra os

grafemas em funcionamento, como em uma enciclopédia, as palavras apontam para o mundo.

Quando o livro é pensado como uma estrutura, as palavras são apenas mais um elemento utilizado pelo artista para dar forma a suas ideias. Dos numerosos exemplos de obras em que as palavras são deslocadas de sua função habitual de meros veículos para as ideias, o verbete “palavra” se concentra em dois livros de um artista que trabalha com as palavras de modo incomum, como elementos gráficos que são cuidadosamente pensados e colocados na página.

Diferente da maioria dos poetas concretos, que trabalham aspectos visuais do poema mas não consideram o livro como um todo, um artista inglês, conhecido também como editor, realizou um poema que ocupa o livro inteiro.

As texturas gráficas são tema de um verbete que recupera a etimologia da palavra em novas configurações. Em um dos trabalhos, o legível e o visível se confundem, mas ainda é possível ler algumas frases, apesar de algumas palavras incompletas.

O capítulo termina com três exemplos de decomposição da unidade literária, ou seja, a emancipação dos constituintes individuais da linguagem dos parâmetros literários — volume, tom, timbre, duração e também o tamanho, o peso e a disposição dos tipos (Kriwet, 1971). Os livros aqui mostrados são um tipo de partitura com diferentes graus de autonomia em relação ao texto.

“Os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim meios que colaboram igualmente com os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um mundo — ou modo de existência — inteiramente harmônico” (Valéry, 1999, p. 165)

“Um gravador, um escultor ou um fotógrafo produz um objeto que servirá de matriz em um processo mecânico de execução, múltiplo ou não; um músico ou um arquiteto (e eu acrescentaria: ou um escritor) produz um objeto que servirá de sinal em um processo intelectual de execução que supõe uma leitura interpretativa com referência a um código” (Genette, 2001, p. 29).





Tadeu Jungle, *Foi fundo*, 1985.

# Caligrafia

[as escritas] são atraentes mesmo quando são incompreensíveis.  
Oleg Grabar

A definição mais comum do termo caligrafia é incompleta: mais do que uma bela escrita, a caligrafia é a “arte de bem traçar os caracteres da escrita” (Mediavilla, 2009, p. 7). Em grego, *kallos* se refere ao grau máximo da expressão e da potência plástica. Harmonia de proporções, riqueza de formas, presença de ritmos e contrastes caracteriza a expressão plástica da escrita, independe da língua ou do alfabeto. Além disso, a espontaneidade e a expressividade são apreciadas em uma caligrafia. O interesse reside não no que está escrito, mas no modo como se escreve, “pois o signo caligráfico se destina ao olhar mais do que a transmitir um sentido: ele é o próprio sentido” (Mediavilla, 2009, p. 8).

O uso de um único termo para designar produções tão diferentes quanto a do Ocidente, do Oriente Médio e do Extremo Oriente esconde muitas distinções. Enquanto os árabes e japoneses valorizavam a autonomia da escrita, que podia ser tão expressiva a ponto de se tornar ilegível (e portanto, uma imagem), “sequências ilegíveis de letras latinas, gregas ou cirílicas não existiram antes do século XX” (Grabar, 1989, p. 55).

No Brasil, o poeta Edgard Braga (1897-1985) foi o primeiro a abandonar a máquina de escrever e utilizar os valores expressivos da caligrafia para a criação de sentido em poemas que incluíam na mesma página desenhos, grafismos e letras. A escrita se confunde com o desenho, pelo uso do mesmo instrumento, o mesmo traço. A valorização do gesto pode ser percebida em livros como *Algo* (1971) e *Tatuagens* (1976), ambos publicados como um portfolio. Não existe uma sequência de leitura definida, nem um encadeamento das páginas, pois alguns dos poemas que fazem parte destes livros foram publicados antes em revistas de vanguarda, como *Invenção*, editada pelo grupo concretista, e *Artéria*, de Paulo Miranda e Omar Khouri.

“O escriba é o letrado, encarregado de copiar os textos, sejam atos públicos ou litúrgicos. Designa secretários na antiguidade, o copista na Idade Média ou o calígrafo. Embora os termos sejam aparentemente sinônimos, certos eruditos apontam nuances relativas ao conteúdo ou à destinação do texto copiado. A palavra “calígrafo” foi registrada depois de 1569 e possui um sentido mais moderno: designa o profissional independente, cuja motivação essencial é a expressão artística, como os mestres do Renascimento” (Mediavilla, 2009, p. 100).

“Por muito tempo, os tipógrafos utilizam não apenas alfabetos de caracteres isolados, mas também grupos de letras ligadas entre si pelas mesmas ligaduras da escrita manuscrita. Por mais tempo ainda, as iniciais dos livros impressos são rubricadas a mão pelos mesmos calígrafos e iluminadas pelos mesmos artistas que trabalham para os manuscritos (...)” (Febvre & Martin, 1992, p. 117).

No início da década de 1980, Braga influenciou uma nova geração de artistas e poetas que utilizaram a caligrafia como forma de expressão artística, em cartazes, performances e poemas visuais, em livros e álbuns de serigrafia (*Agráfica*, editado por Omar Guedes e Gilberto José Jorge em 1987). Um desses artistas é o Tadeu Jungle.

A história do desaparecimento de uma pessoa é contada utilizando vários estilos de escrita no livro inédito de Tadeu Jungle, *Foi fundo (e nunca mais voltou)* de 1983, nanquim sobre papel canson, que o autor chama de “uma trilha caligráfica”. No livro, o que predomina é o gesto, a espontaneidade, a imprevisibilidade, que pode ser observada nas mudanças de estilo, de estrutura da letra (manuscrito ou de forma), de tamanho (letras pequenas, como em uma carta, ou letras grandes, como em um cartaz).

É possível olhar uma linha e acompanhar o gesto que a realizou, demonstrando que “um gesto é um plano com direção espacial e temporal, de que o signo pictórico é o relatório” (Eco, 1976, p. 174). Acompanhamos o relato do desaparecimento de Darcy, o personagem do livro. As letras desenhadas são os vestígios do seu percurso.

“Quando se contempla uma caligrafia, o que se percebe primeiro é seu aspecto plástico; só depois deciframos seu significado, que muitas vezes não consegue se separar da grafia e está inevitavelmente ligado à componente estética” (Sesma, 2004, p. 75). O texto inicia com a escrita cursiva no estilo dos livros para crianças, e conforme a tensão aumenta, o tamanho das letras também aumenta. Algumas vezes uma única palavra ocupa uma página inteira, e “o ato caligráfico se torna um espetáculo em si mesmo” (Sesma, 2004, p. 74).

A artista Rute Gusmão utiliza um recurso fotomecânico, a ampliação fotográfica de uma imagem, para valorizar o texto manuscrito. Em seu livro *Fotografismo* (1975), uma linha em volutas ocupa a área central da página. O livro tem o formato oblongo, adotado normalmente em livros em que predominam as imagens. Percebemos que é um fragmento de um texto manuscrito ampliado pelo corte abrupto nas extremidades, como nas fotografias em *close-up*. A escrita aqui é vista como desenho pelo seu posicionamento, pelo detalhe ampliado e pela fragmentação. A escrita ocupa o mesmo lugar de uma ilustração; a ampliação revela detalhes do contorno imperceptíveis normalmente, o que contribui para que o texto seja percebido como um desenho,



Rute Gusmão, *Fotografismo*, 1975

o que é reforçado pela fragmentação: não conseguimos distinguir letras ou sílabas, não é possível pronunciar um som que corresponda a esta escrita.

A linha fina da escrita se torna uma linha grossa, o contorno nítido se torna irregular, imperfeito; a ampliação revela a descontinuidade do traço, falhas no fluxo de tinta da caneta ao escrever com rapidez. A imperfeição é um sinal de sua humanidade, segundo o ponto de vista dos calígrafos japoneses. Instigado por essas linhas abstratas, procuro entender o seu sentido virando as páginas, comparando os fragmentos, e percebo, um pouco antes de chegar na última página, onde o mistério é revelado, que se trata da assinatura ampliada da artista: o nome Rute Gusmao Pereira de Azevedo, que aparece na folha de rosto em letras capitulares, em tipos mecânicos, é repetido nesta última página em sua forma manuscrita. “Que os caracteres traçados por mim digam quem sou” (Massin, 1993).

# Tipografia

Que a poesia é a descoberta  
das coisas que eu nunca vi.  
Oswald de Andrade

Os livros de arte conceitual e os de poesia visual (ou poemas concretos) fazem parte, desde o final dos anos 1960, do que hoje conhecemos como livro de artista. A presença do texto no livro oscila entre duas tendências, o livro como um veículo para a transmissão de ideias ou a página como um suporte que modifica a apresentação do texto. Mas existem os chamados livros verbais, em que a presença do texto modifica o livro como um todo, mas sem formar um poema. Os livros de Lawrence Weiner e Colin Sackett são “entidades visuais integradas”, a colocação de cada letra e palavra é muito considerada (Phillpot, 2003, p. 3).

Colin Sackett é um escritor que faz livros como se fossem poemas, mas não em verso, um artista que trabalha com os materiais da produção gráfica em vez de tinta a óleo e tela. O que ele tem a dizer vem da observação exata, da avaliação profissional de como as oportunidades para se fazer um livro podem ser bem ou mal exploradas (Mays, 2009).

Colin Sackett trabalha como designer de livros. Desde o início ele faz os próprios livros, que exploram a natureza e os limites do livro do ponto de vista de um tipógrafo: ele experimenta como os livros funcionam, os códigos que assumem e as restrições que são impostas pela técnica. É importante que o livro seja feito com precisão, que mantenha o delicado equilíbrio dos opostos, a impressão em preto no papel branco. Os meios utilizados são os mais simples possíveis, apesar de exigirem considerável habilidade, e os resultados são surpreendentes. Se os livros às vezes parecem difíceis de entender, a dificuldade desaparece se alguém olha com atenção e considera o que está acontecendo em suas páginas.

Utilizando um prelo tipográfico manual e clichês de *nylon*, *Speakers* (2002) é um livro que parece, à primeira vista, não conter nada, mas que registra o som de sua produção. Como indicado no

Na definição do próprio artista, “*Book containing nothing but the sound of its own making*”, um trocadilho com *Box with the sound of its own making* (1961), de Robert Morris.



Colin Sackett, *speakers*, 2002

título, o livro é a visualização do funcionamento de um aparelho de som estéreo, ou ainda, uma imagem acústica. O tamanho das letras é desproporcional em relação à página, composto em um tamanho muito grande (52 pontos), geralmente usado em títulos ou cartazes, e o pequeno formato do livro faz com que os caracteres pareçam ainda maiores.

A palavra *mono* aparece sempre na página da esquerda, com a página ao lado em branco, e a palavra *stereo* aparece dividida, distribuída em uma página dupla, ocupando uma parte de cada página. Ou seja, considerando cada página como um canal de áudio, a palavra “*mono*” é “transmitida” em um só canal, e a palavra “*stereo*” nos dois canais. Além disso, “*mono*” usa apenas uma cor, o preto, enquanto “*stereo*” usa duas cores, preto e vermelho.

O efeito estéreo, nos aparelhos de som, é um tipo de reprodução sonora baseada no fato de que temos dois ouvidos, portanto temos uma audição estereofônica, que nos permite saber se um som

vem da esquerda ou da direita e de qual distância provém. É o que configura um “espaço acústico”.

Um aparelho de som estereofônico procura reproduzir a posição em que os instrumentos musicais e os cantores estavam no momento da gravação de áudio. Quando o som está mais próximo de um microfone do que do outro, durante a reprodução esse som terá mais volume no altofalante correspondente. Essa oscilação entre as duas caixas de som é traduzida pela alternância entre as páginas “mono” e “stereo”.

A cor pode ser usada para representar a intensidade do som: a gradativa mudança de cor da palavra “stereo”, no começo em preto, depois uma letra de cada vez fica vermelha, das extremidades para o centro, até que a palavra inteira fique vermelha. Depois de atingir o auge da intensidade, a palavra volta a ficar preta, como era no começo, mas desta vez do centro para as bordas. O livro funciona como um gráfico de áudio.

Observando o modo como o significado de uma palavra é definido pela maneira como as letras são colocadas na página, cada livro de Colin Sackett é diferente porque serve a um propósito diferente ou explora uma possibilidade técnica diferente.



Colin Sackett, *THE ENGLISH ALPHABET*, 2002

THEENGLSHALPHABET (2002) é um livro só de texto, em cada página uma palavra se repete até preencher a página toda. O pequeno formato do livro limita a quantidade de texto que cabe em cada página, e o texto em letras maiúsculas, com espaço único, confunde o começo e o fim de cada palavra, transformando as linhas em superfícies.

O que parece ser uma permutação das letras de uma palavra é na verdade uma simples repetição da palavra até preencher todo o espaço disponível, com o deslocamento provocado pela limitação de letras em uma mesma linha, continuando na linha seguinte. Como nos antigos textos gregos e romanos, tudo é escrito apenas com letras maiúsculas — todas as letras têm a mesma altura, e por isso formam um padrão uniforme na página.

Como uma cartilha escolar, cada página é dedicada a uma letra do alfabeto, e a cada letra corresponde uma palavra, mas ao invés do óbvio “a for an apple”, o artista escolheu suas palavras prediletas, criou enigmas e trocadilhos. A letra A descreve o livro, “anatoz”, ou seja, “de a a z”. Na página, é a primeira letra no começo da primeira linha, e a última letra no final da última linha — um texto autorreferente, portanto.

Os critérios para distribuir uma palavra podem ser estritamente visuais: como os marcos usados para delimitar um território, a letra C foi colocada em cada extremidade e também no centro da página, formando o nome de um país, Canadá.

A letra “i” foi substituída pela sua pronúncia em inglês, “eye”. O palíndromo produziu a página perfeita, do ponto de vista da composição: a partir de qualquer canto é possível ler a mesma palavra em qualquer sentido (exceto na diagonal), e é a única página em que a última letra na última linha coincide com o final da palavra. Em todo o livro, a grafia peculiar de algumas palavras, mais do que a representação de uma pronúncia específica ou de um dialeto, deve-se à supressão da letra “i”. Não existe tal letra em qualquer página do livro, apenas a presença de um “olho”: é um trabalho visual...

Como um bom fazedor de livros, algumas palavras escolhidas por Sackett remetem às etapas de produção gráfica (composição, impressão), termos técnicos de tipografia, materiais e equipamentos. Assim, temos “quadrat”, nome dado ao espaço tipográfico que tem



O pequeno livro cabe no bolso, como um guia de conversação ou um dicionário para ser usado em viagem. A escrita idiossincrática parece registrar a pronúncia do inglês britânico. A capa rígida, de papelão revestido, protege melhor o livro.



como largura a mesma medida da altura de um determinado caractere, e “keybds”, cuja definição é “*cembalocomputerorgantypewriter*”.

A letra B (“*beech nuts*”) faz uma alusão à etimologia da palavra livro em inglês (*book* é a pronúncia anglo-saxã de *beech*, árvore cuja casca era utilizada pelos antigos romanos para fazer livros de madeira, antecedentes do atual código). Por justaposição, o artista dá pistas de como as palavras podem ter sido escolhidas: “*xylograph*” (*viacutorengravedblock*), vem seguida de “*yetty*” (*impressedsnowfootprintonly*). Assim como a xilogravura, a pegada também é uma técnica de impressão, e o fantástico “Homem das Neves” deixa uma espécie de marca ou impressão na neve.

O verbete *Reader*, além de colocar em evidência o leitor, é uma referência a outro trabalho de Sackett, *rereader*, de 1996, em que as palavras também aparecem em ordem alfabética. *Ddoubledoublddubld* remete ao livro *ddoubl*, publicado em 2002, mas também remete aos *doublets*, poemas/jogos de Lewis Carroll (1832-1898), em que uma palavra se transforma em outra, por sucessivas substituições de apenas uma letra, o que revela um procedimento adotado em outras páginas deste livro: “*exchange*” vira “*change*” e “*hang*”.

Um índice no final do livro apresenta as vinte e seis palavras escolhidas pelo artista, e uma breve explicação de metade delas, a outra metade fica por conta do leitor (*fromemory, half, journalmodl, overunner, pod, quadrat, sgnals, upturn, woodenwheel*, além dos já citados *beechnuts, exchange, greenegg*). O livro termina remetendo ao começo, *ztoaa*, cuja explicação é “*anatoz*”. De fato, a leitura de um livro de artista nunca termina.

# Grafemas

Uma espécie de inventário de escritas, o livro *Grafemas* (1992), de Alex Hamburger, é constituído por um conjunto de 44 folhas soltas numeradas. Uma folha fornece a lista de títulos dos trabalhos (poemas visuais e colagens) e uma folha sem numeração, composta em forma de uma ampulheta, na tradição dos poemas figurados, apresenta a definição de grafema:

símbolo gráfico uno, constituído por traços distintivos que permitem o entendimento visual das palavras na língua escrita, assim como os fonemas permitem o entendimento auditivo na língua oral. Termo criado na linguística norte-americana, constitui designação mais rigorosa e mais ampla que letra, pois abarca também os diacríticos, ideogramas e sinais de pontuação (Hamburger, 1992).

As páginas de *Grafemas* podem ser agrupadas em temas ligados à história da escrita: dos suportes aos instrumentos, dos sistemas de escrita tradicionais às formas de escrita em novos meios. Entre os instrumentos de escrita utilizados para compor o livro estão o rotulador, a máquina de escrever, as letras transferíveis (letraset) e a holografia, cada um deles determina a materialidade da letra, sua forma e sua aparência.

O artista enumera alguns tipos de escrita: além do alfabeto romano, tem o alfabeto cirílico (com um texto em servo-croata), o alfabeto árabe e a escrita ideográfica chinesa, além de dedicar uma página aos algarismos, sinais que não pertencem a nenhum alfabeto específico. Outras formas de escrita, de notação gráfica ou de comunicação visual são mostradas: pictogramas, o alfabeto na linguagem de sinais dos surdos, fórmula química, notação musical. Os grafemas aparecem em diferentes contextos: em tabela, anúncio, mapa astral, código binário, diagrama de circuito eletrônico, moldes de corte-costura. Letras cursivas e letras de forma são utilizadas em várias pranchas.

A folha com os títulos permite que se realize ao menos dois tipos de leitura: considerando apenas os aspectos visuais/gráficos das imagens, em uma comparação ilimitada entre as folhas, e a leitura baseada na relação palavra/imagem. A lista de títulos/sumário é bilingue,

e a comparação dos nomes revela nuances dos poemas, como em “Dialeto Manual”, nome dado ao poema com o alfabeto de sinais formado pelos gestos feitos com a mão, que passa a se chamar apenas “Handbook”, literalmente, livro da mão.

Aspectos visuais da linguagem são enfatizados: “Literatura” é o nome de um poema em que se reconhece o termo crítica literária parcialmente encoberto por um borrão de tinta, e o restante do texto desapareceu sob a mancha. O poema “Ortográfico” remete aos cartazes de exame de acuidade visual, com a repetição de uma letra em diferentes posições, apresentada em ordem decrescente de tamanho.

Em alguns poemas, Alex Hamburger destaca a estrutura da composição: uma série de animais (peixe, cavalo, borboleta, coelho, caracol, andorinha e elefante) e meios de transporte (trem, carro, avião, barco), dispostos em fileiras decrescentes de cinco a um elemento por fileira, é chamado de “Soneto”, forma poética baseada em um número definido de versos.



Alex Hamburger, *Grafemas*, 1992



Alex Hamburger, *Grafemas*, 1992

A escrita aparece nos mais diversos suportes: envelopes, formulário alfandegário, comanda de jogo do bicho, anúncio, bolsa com letras estampadas. Sua presença constante torna a escrita quase imperceptível, como se fizesse parte de nossa paisagem urbana. O livro vem em uma caixa com uma das laterais arredondada, simulando a lombada de uma encadernação antiga. Mas as imagens parecem demonstrar que, ao contrário do que se esperava, os grafemas não aparecem apenas no interior dos livros, eles estão em todo lugar.



# Textura

O sentido é aquilo que emitem as palavras e que está além delas, aquilo que foge entre as malhas das palavras e que elas quiseram deter ou capturar. O sentido não está no texto, mas fora dele. Estas palavras que escrevo andam em busca de seu sentido e nisto consiste todo seu sentido.  
Octavio Paz

Ao considerar as características do desenho da letra e da palavra estamos primeiramente interessados no estudo de sua forma. Um novo fator entra em jogo quando chegamos na linha formada por uma sequência de palavras. A chamada “textura” resulta da repetição do desenho dominante característico de cada letra individual. Textura é uma palavra que tem sido usada para falar de superfícies diversas, desde madeira, tecidos, cerâmica, pedras. Também era o nome dado ao tipo de letra usado na bíblia de 42 linhas impressa por Gutenberg.

Uma textura tipográfica, como qualquer outra textura, pode ser suave ou muito óbvia. Para deixar claro, para entender exatamente o que quero dizer com textura, vamos considerar um exemplo óbvio. O design dominante característico de um único caractere manuscrito é o traço inclinado; todas as partes arredondadas das letras são leves e moderadas. Em uma linha desse tipo a repetição do traço inclinado dos caracteres cria um padrão de diagonais na linha de texto; este padrão é a textura do tipo. E para enfatizar como a palavra textura é precisa para descrever este efeito, considere a similaridade entre este padrão e o padrão diagonal dominante em um tecido de sarja. Não temos dificuldade para usar o termo textura para o tecido; ele é do mesmo modo aplicável aos tipos (Dair, 1967).

Em tecelagem, a textura do tecido pronto é afetada por qualquer diferença na espessura dos fios usados no urdume e na trama, e por qualquer variação no espaço que separa esses fios, em uma direção ou outra. A diferença resultante na textura é óbvia — não precisa ser um expert em tecidos para ver a diferença entre uma peça de seda e um áspero *tweed* (Dair, 1967). Na tipografia acontece a mesma coisa, a textura é produzida pelas linhas de tipos, pelo tamanho das letras e os espaços entre as letras e as entrelinhas.

Textura, além de designação dada à direção das fibras (do papel ou de um tecido), de acordo com o *Dicionário do Livro*, é a disposição das partes de um todo (Faria, 2008).

Utilizando uma máquina de escrever e as fitas vermelha e preta, o poeta canadense Steve McCaffery produziu experiências visuais em que as letras formam uma textura, uma mancha gráfica, definida às vezes com o auxílio de uma máscara de recorte, para produzir contornos irregulares, mais orgânicos.

McCaffery trabalha a composição da página como um todo, diferente das linhas individuais de um poema ou de um texto em prosa, que respeita (ou teme) as margens, formando sempre uma mancha gráfica no centro da página. Ele substituiu a linha sequencial do texto pelo painel tipográfico, inspirado na cartografia.

As 21 páginas que compõem *Carnival: the second panel* (1970-75) funcionam como painéis individuais. Parecido com um bloco de notas, com uma linha de picote na parte de cima da página, o livro deve ser destruído para produzir o painel.

Percebida como uma unidade completa, a página é qualificada de tal modo que deixa de funcionar como um mero suporte ou superfície inerte, pronta para receber as palavras em um determinado espaço, para se tornar um quadro, paisagem ou atmosfera em que a unidade do próprio poema é encenada (McMahon, 2007).

Um outro tipo de textura pode ser obtida pela sobreposição de diversas camadas de texto, como no livro *Cópia: Dia Um*, de Edith Derdyk (2011). Como ponto de partida para a edição, foi utilizada a tradução do Gênesis feita pelo poeta concreto Haroldo de Campos, publicada no livro *Bere' Shith: A Cena de Origem*. As páginas com o texto do Gênesis foram impressas diversas vezes, com outros textos, de modo a produzir uma trama com as letras e as palavras. Os tipos de letras diferentes, em tamanhos diversos e outros materiais gráficos incorporados, produzem densidades de tinta que correspondem a tons de preto. A página não chega a ser uma rasura, na qual se apaga propositalmente o texto para impedir sua leitura, mas se transforma em uma superfície pictórica.

A escrita pode formar uma trama tão densa que se torna ilegível, o grau zero, o caos, a cena de origem, em que apenas algumas palavras sobressaem.

# DA SOMBRA E DOS DENTES OS PENSAMENTOS E AS NUVENS

língua não se quebra

na saliva abaixo dela

[The following text is heavily obscured by black redaction bars and is largely illegible. It appears to be a collection of short paragraphs or fragments.]

do ácido do doce do sagado



# Estrutura

poeta é aquele que pensa com imagens  
Novalis

chaque mot sur la page est image  
Jean Starobinski

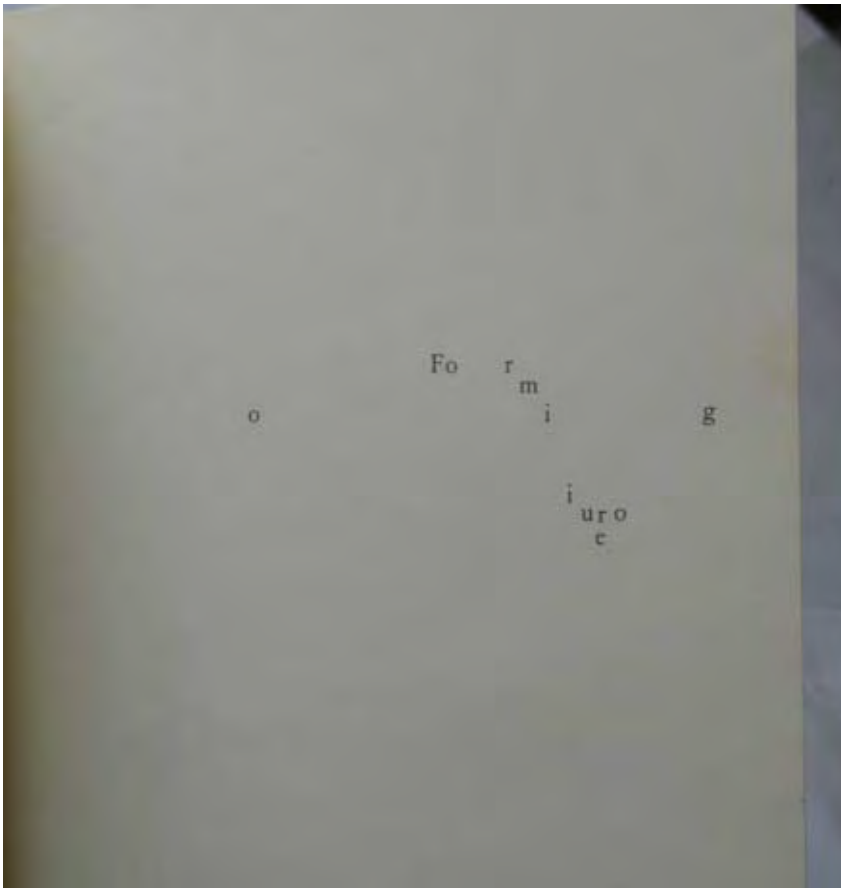
“Designer da linguagem é aquele capaz de perceber e/ou criar novas relações e estruturas de signos (estrutura: malha de relações entre elementos ou entre processos elementares – W. Wieser)” (Pignatari, 2002, p. 19).

Existe uma espécie de acordo entre o aspecto e o conteúdo do poema nos chamados versos figurados: antes de ler, sabemos do que trata o poema. Quando a página é vista em bloco, o texto se oferece imediatamente ao olhar (Butor, 1974).

Os versos figurados, assim como a maioria dos poemas concretos, preocupam-se com o desenho da página e as relações formais entre figura e fundo, margens e mancha tipográfica, sem considerar o livro como um todo. O texto é tratado como um desenho, mas o desenho, na maioria dos casos, não tem um desdobramento espaço-temporal, o que implica o seu desenvolvimento em uma sequência de páginas. O livro de artista é pensado como unidade, não o poema individual ou a página, mas uma síntese de texto, imagem, material e método de produção (Cutts, 2007).

Apresentado na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1956, sob a forma de poemas-cartazes, mas publicado em livro, com tiragem comercial, somente trinta e cinco anos depois em 1991, o livro-poema de Ferreira Gullar, *O Formigueiro*, é um exemplo de livro (e o seu texto) como uma investigação sobre o livro, sobre o formato, a composição — o texto é produzido para o livro (Bandeira, 2006).

*O formigueiro* é um poema de cinquenta páginas, nascido da palavra “formiga”. Mais do que um caligrama, no sentido de versos que configuram um objeto descrito ou tematizado no texto, neste livro de Ferreira Gullar as letras e as palavras comportam-se como um grupo de formigas em movimento na superfície da página. O poema se aproxima das experiências tipográficas de e.e. cummings em um de seus mais conhecidos poemas, em que as letras da palavra gafanhoto imitam o salto do inseto na página.



Ferreira Gullar, *O Formigueiro*, 1991.



Os mesmos caracteres estão presentes, na mesma posição, mas não aparecem todos na mesma página ao mesmo tempo. Assim, entre a diferença e a repetição, o livro revela, aos poucos, a sua estrutura.

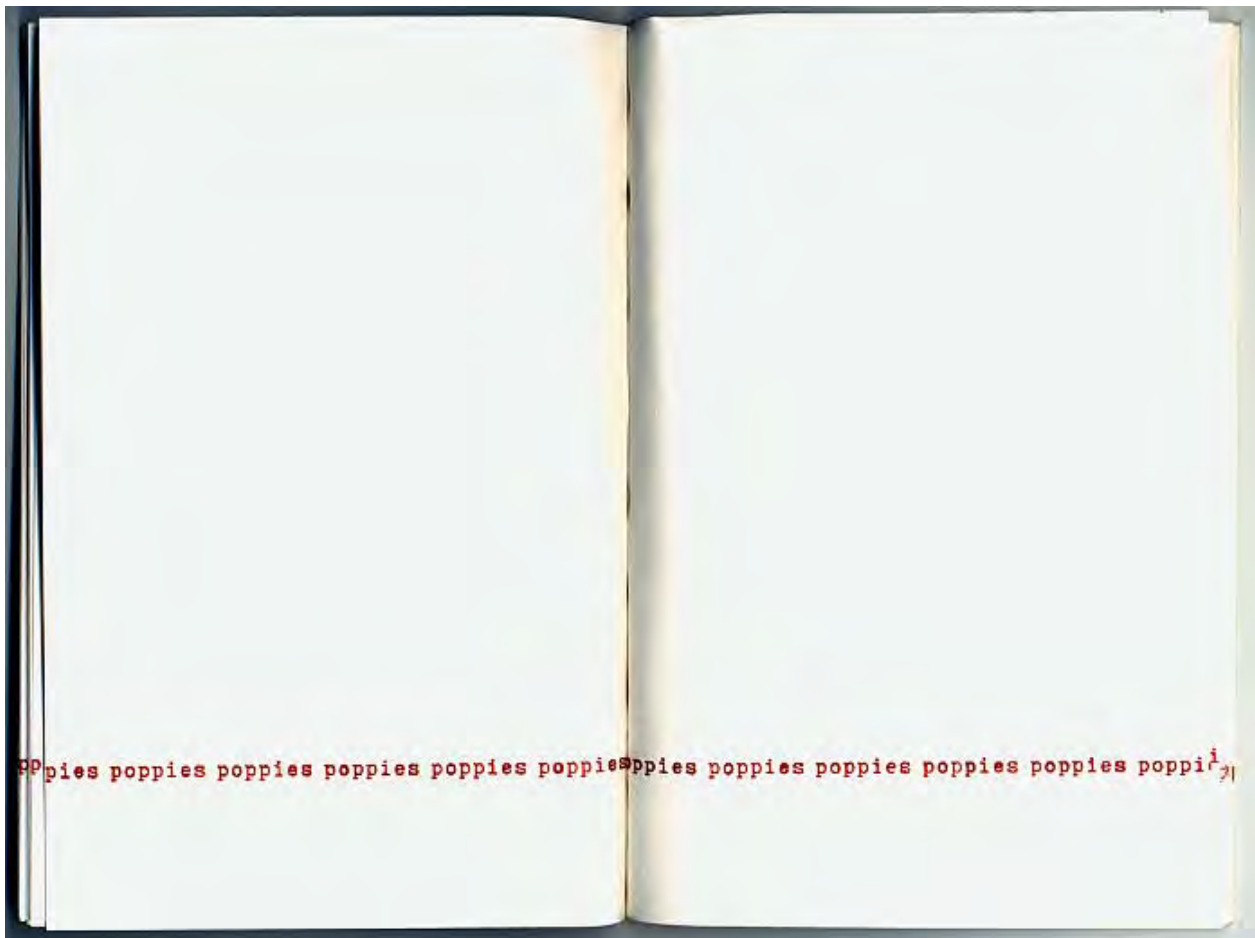
Se os versos figurados estão preocupados com a forma do poema, e sua relação com a página se baseia em forma/contraforma, Gullar chama a atenção para a estrutura do livro, para o modo de construção do poema, sua articulação com os outros elementos da página, a possibilidade de uma leitura não-linear e as novas palavras que surgem pelo rearranjo e reorganização das letras. “Usar a página como um elemento da escrita é consciência do formato — como as palavras são apresentadas” (Smith, 2004, p. 109).

Simon Cutts é um poeta e editor que também pensa o livro como estrutura. Para ele, a “manifestação ideal do poema é o próprio livro, na medida em que a forma do livro se torna a metáfora física para o poema” (Cutts, 2007).

Em *A History of the Airfields of Lincolnshire I* (1990), ele utiliza o livro como metáfora para o poema e a situação que ele descreve. A repetição da palavra *poppies* (papoulas) impressa em vermelho ocupa o espaço inferior da página, um pouco abaixo da metade, formando uma linha do horizonte que atravessa o livro de ponta a ponta.

Um antigo calígrafo chinês dizia que “onde o pincel toca, a primavera floresce” (Bringham, 2006, p. 21). O espaço árido do papel em branco se transforma em um campo florido, e o número total de páginas delimita o tamanho do campo (e o tempo que levamos para atravessá-lo).

No livro de Ferreira Gullar, uma página é diferente da outra, e no livro de Cutts, todas as páginas são idênticas. Os dois livros modificam a duração da leitura, um pela fragmentação, outro pela repetição; um produz um movimento desordenado, o outro um movimento uniforme.



Simon Cutts, *A History of the Airfields of Lincolnshire I*, 1990

# Ideogramas

As letras são coisas e não imagens de coisas  
Eric Gill

As letras também podem ser utilizadas pelo seu valor plástico, sem formar palavras ou sílabas. A letra é uma forma privada de sentido, e o uso de letras em uma composição tipográfica pode estar mais perto das artes gráficas do que da poesia. “O design e a tipografia trabalham nos limites da escrita, determinando a forma e o estilo das letras, os espaços entre elas, e sua posição na página” (Lupton & Miller, 1999, p. 14).

São conhecidos os trabalhos da artista Mira Schendel com letraset da série “Objetos Gráficos”, geralmente associados ao concretismo ou à poesia visual. Menos conhecidos são os 150 “cadernos”, produzidos entre 1970 e 1971, com símbolos, letras, números ou formas geométricas.

Em pequenos cadernos de folhas de acetato ou vegetal, ela criou uma sequência sucinta de pensamentos lógicos ou matemáticos expressa por signos e sinais ou desenhos a nanquim. A transparência, que “a justaposição das páginas transformava em composições seriais progressivas”, acrescenta ao livro um sentido vertical de leitura, em profundidade, os elementos de uma página fazem parte de uma composição que se desenvolve em outras páginas (Dias, 2003, p. 130). Os cadernos “dizem aquilo sobre o qual não se pode falar”, comunicam “o que não pode ser dito em palavras”, o que está “fora do alcance da língua” (Flusser, 1987, p. 44).

Estes trabalhos são de feitura extremamente simples: retangulares ou quadrados, encadernados pela própria artista, com capas de cartão plastificado colorido. Dentro, as páginas em folhas brancas ou negras, ou uma combinação de ambas segundo a temática de cada volume. A transparência se torna necessidade, em exercícios de sobreposição de folhas de papel vegetal, uma composição crescente, serial, progressiva, de números e signos em *letra set*, branco sobre o

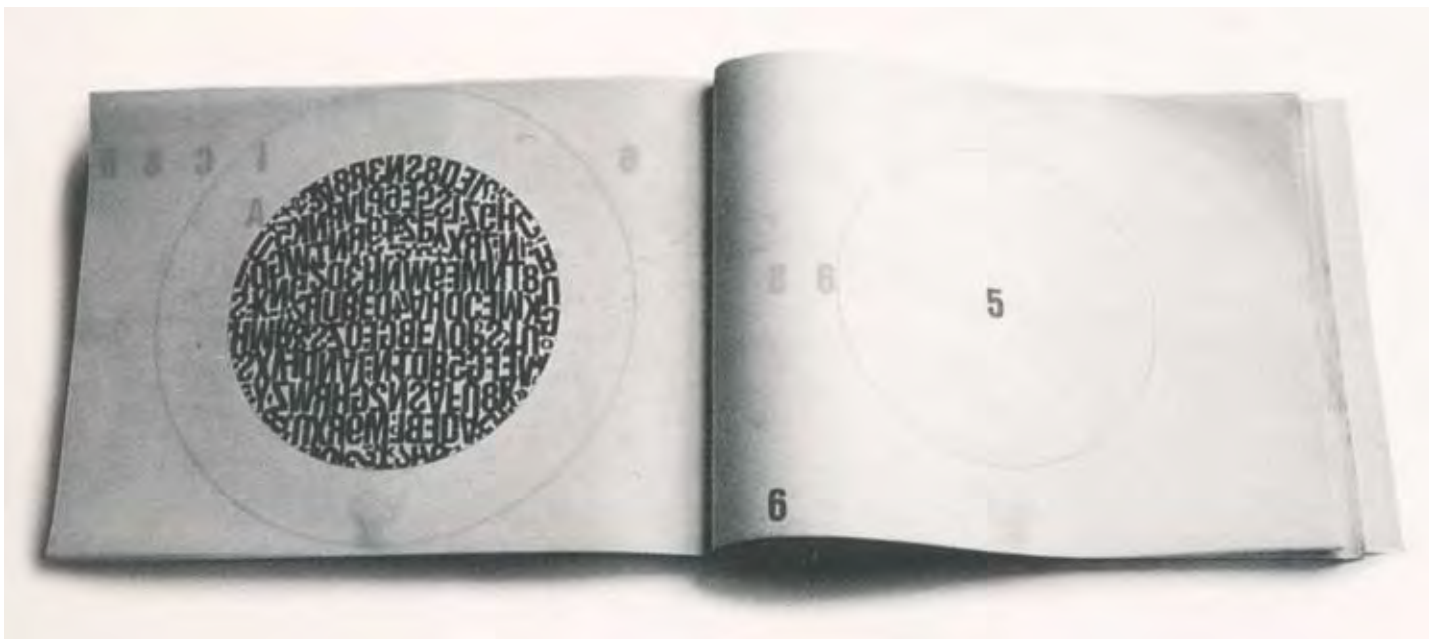
“Este trabalho fluente, excepcional em sua criatividade, pode ser visto, manuseado e consumido simultaneamente em Nova Iorque, Londres e São Paulo, posto que nestes exercícios a tiragem em múltiplo é decorrência natural da existência do protótipo e, no caso, o original é desimportante ou inexistente, como num disco. Feita a matriz, a tiragem não altera a qualidade ou a concepção do trabalho” (Amaral, 1971).

tom areia do papel. Raros desenhos a nanquim, *letraset* e perfurações, eis os instrumentos (Amaral, 1971).

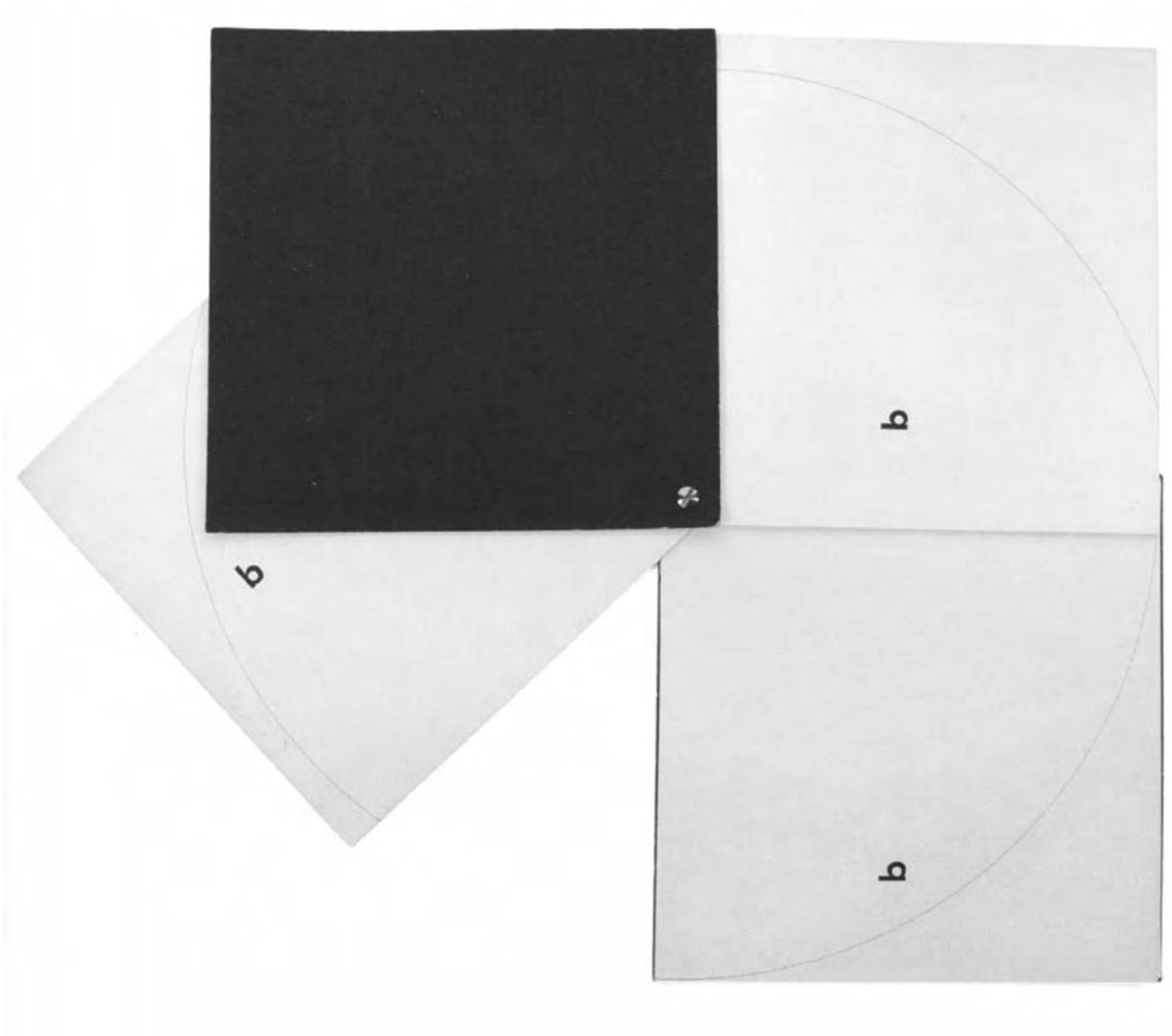
Nos cadernos, destaca-se um aspecto que já estava nos “datiloscritos” e nos “toquinhos”, séries de trabalhos em que Mira Schendel também usou *letraset*. É um tipo de relação estabelecida entre os caracteres, baseada na visualidade, não no significado linguístico. Enquanto nas outras séries as letras muitas vezes apareciam isoladas, por causa da sequência, nos cadernos elas estão sempre em relação com as letras presentes em outras páginas; assim como na escrita ideográfica chinesa, “as relações são mais importantes e mais reais do que as coisas por elas relacionadas” (Fenollosa, 1994, p. 127).

A palavra não participa deste mundo sintático mas, ao mesmo tempo que a letra é utilizada como valor plástico, o círculo comparece como elemento compositivo ideal (Amaral, 1971).

Presas por apenas um ponto, as folhas podem se deslocar em um movimento de rotação, como se girassem em torno a um ponto de vista. Os caracteres são tomados como ideogramas, que mudam de significado de acordo com a sua posição na página. A letra “p” que se torna “d”, de acordo com o movimento circular das folhas do caderno, é um exemplo.



Mira Schendel. *Caderno*



Mira Schendel. *Caderno*

•  
( )•

•

( )•

)•

( )

•

•

•

( )•

)

(

•

•

•

•

•

# Livro Mudo

Passei toda a manhã corrigindo as provas de meus poemas e suprimi uma vírgula. Depois do almoço, coloquei-a de volta.  
Oscar Wilde

Nos manuscritos medievais, não havia necessidade de colocar ponto final para indicar o início de uma nova frase, pois era comum o emprego de iniciais maiúsculas e geralmente decoradas. Cada escriba, cada monastério tinha sua pontuação própria, não havia uma padronização para o uso desses sinais. A pontuação é “uma arte intuitiva”, pois “um escritor pode escolher entre muitos modos corretos de pontuar uma passagem, cada um com um ritmo e um sentido um pouco diferente” (Lupton & Miller, 1999, p. 36). Apenas com o surgimento do livro impresso, e especialmente nos livros produzidos na oficina de Aldus Manutius (1449–1515), surgiram regras de composição uniformes, que estabeleceram o padrão de pontuação adotado atualmente com pontos, vírgulas, dois pontos, parênteses e o sinal de interrogação (Frutiger, 1999).

Baseado no livro *Crítica da Razão Pura* de Immanuel Kant, o leitor encontra no livro *Reality* (1972), de Jaroslaw Kozlowski, uma precisa reprodução da terceira subseção da “Doutrina Transcendental da Faculdade de Julgamento”, com “toda a pontuação em seu arranjo original, mas o texto foi removido” (Nader, 2006, p. 112).

Para Kozlowski, o pensamento não é representado pela linguagem, mas por sinais gráficos que se referem a uma realidade pré ou extra-linguística (Nader, 2006, p. 108). O que o artista mostra, *in absentia*, é a realidade da página e da escrita como representação: “descritos como sinais de pontuação, esses signos não denotam nada além deles mesmos. Eles não tem nenhuma extensão na realidade extra-linguística; eles não servem como modelos para nenhum elemento da realidade” (Nader, 2006, p. 113).

“A linguagem de Kant é literalmente desconstruída; o que fica é apenas o que, ao mesmo tempo, é linguístico e indica a armadilha linguística, o que é alguma coisa e não é nada ao mesmo tempo — os sinais de pontuação” (Nader, 2006, p. 113).

Elementos mudos, que “viajam com o alfabeto sem realmente pertencer a ele” (Bringhurst, 2005, p. 86), os sinais de pontuação servem para regular, dar ritmo e ênfase em frases particulares, mais do que marcar a estrutura lógica das sentenças, seu começo e fim.

As primeiras inscrições alfabéticas não possuíam nenhuma mobília não alfabética, nem mesmo espaços entre as palavras. À medida que a escrita se difundiu pela Grécia e pela região da Itália, esses espaços apareceram e um sinal suplementar foi adicionado: um ponto centralizado, para marcar frases ou abreviações (Bringhurst, 2005, p. 86).

Na república das letras, mesmo o sinal mais humilde e incidental é considerado um cidadão (Bringhurst, 2005, p. 89)



Os colchetes, na matemática, formam um conjunto secundário de parênteses, que significa: execute primeiro as operações dentro dos parênteses

Em manuscritos antigos, os colchetes servem para marcar hiatos causados por danos físicos.

As chaves, na matemática, são usadas para indicar sentenças e conjuntos.

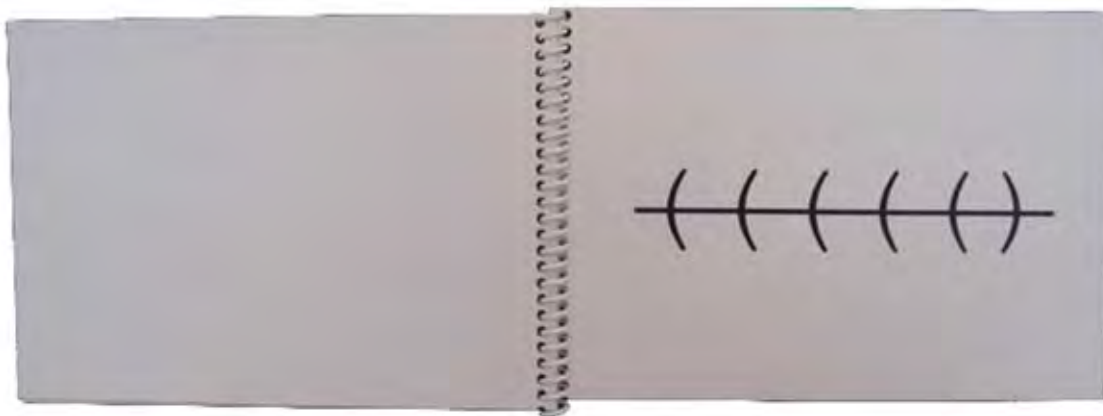
Por analogia, os colchetes e parênteses, sem nenhum outro sinal associado a eles, lembram o conjunto vazio ou conjunto nulo, um conjunto que não possui elementos, representado pelo símbolo  $\emptyset$  ou pelo símbolo  $\{\}$ .

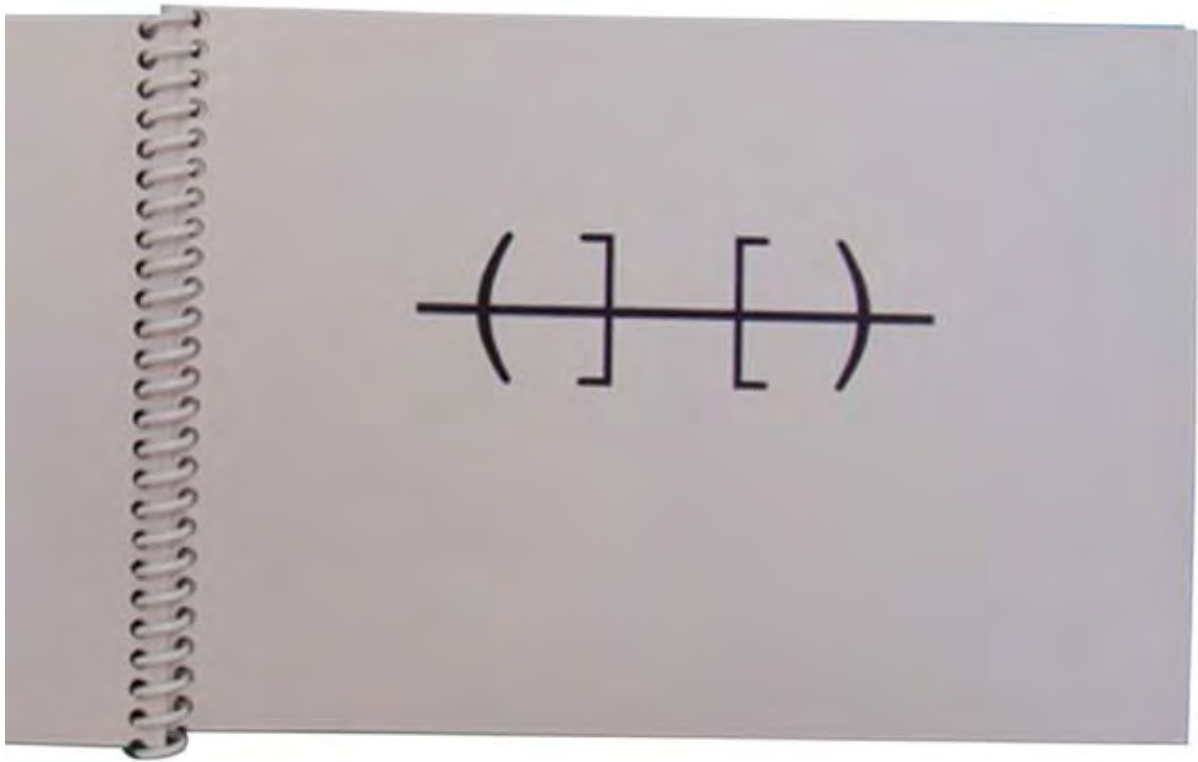
Os livros são operações — mútuas trocas no qual a compreensão do meio molda a aceitação das extremidades. Hélio Ferverza utiliza os sinais de pontuação para registrar o vazio, o espaço entre abrir e fechar um parêntese. Seu livro *Operações* (1998) apresenta combinações de parênteses e colchetes, sinais que também são adotados por matemáticos, físicos e químicos, atravessados por uma barra vertical que une os sinais em um único gráfico.

(a pontuação é uma espécie de separador sintático. A pontuação organiza uma sequência (o que vem antes, o que vem depois), uma sequência de eventos, de apresentações. Ela cria espaçamentos. Sua ênfase aqui, é no sentido de um encadeamento intervalar. A pontuação instaura intervalos na sequência de operações sobre a forma e a visualidade) (Ferverza, 2003, p. 10).

Os parênteses são “sinais que isolam partes intercaladas de pensamentos dos mais diferentes tipos (explicativos, adicionais, afirmativos etc.)” (Frutiger, 1999, p. 183). Os parênteses têm a função de intercalar no texto qualquer indicação que, embora não pertença propriamente ao discurso, possa esclarecer o assunto. Podem servir para indicar possibilidades alternativas de leitura, ou separar da frase qualquer indicação de ordem explicativa, comentário ou reflexão. Um parêntese (vazio) dentro do parêntese é um comentário sobre um comentário?

Algumas páginas possuem apenas colchetes, outras têm colchetes e parênteses, outras ainda são formadas por parênteses apenas. Abertos ou fechados, a presença desses sinais remete, mais do que às operações matemáticas, ao estabelecimento de relações entre





Hélio Ferverza, *Operações*, 1998

os conjuntos, entre os elementos, colocando em destaque o intervalo que existe entre eles.

A página, sem nada impresso, é um lugar apenas. É preciso que se realizem “operações que, atribuídas a uma pedra, a uma árvore ou a um ser humano, especificam ‘espaços’ pelas ações dos sujeitos históricos” (Certeau, 1998, p. 203). A intervenção do artista transforma o lugar em um espaço, em acontecimento.

# Notação gráfica

Outras formas de notação são as notas musicais, os atlas, as fórmulas de química, a álgebra para a física e a matemática e o desenho ortográfico da arquitetura.

Um texto escrito é capaz de transmitir uma mensagem falada de maneira objetiva, mas não consegue registrar aspectos comunicativos como a entonação, o timbre da voz, a inflexão. “Os sistemas de notação representam uma experiência tridimensional em duas dimensões e, portanto, os livros são o meio mais óbvio para sua reprodução” (Haslam, 2007, p. 139). Escritores, tipógrafos e artistas recorrem a diversos recursos gráficos como ferramenta auxiliar na constituição do sentido, como guia de leitura, indicando como o texto deve ser lido.

A invenção de recursos gráficos e léxicos para indicar “não só o que foi dito mas também a respectiva interpretação” tinha como objetivo inicial a autonomia do texto, de modo que a escrita pudesse representar a intenção do autor, indicada no texto e recuperada pela leitura, “sem a necessidade de consultar o autor ou um especialista” (Olson, 1997, p. 198).

Um tipo de texto literário que exige uma quantidade maior de indicações de leitura é o texto teatral, em que a maneira como é dita uma frase é tão importante quanto a própria frase: uma afirmação em tom irônico muda completamente de sentido. A apresentação gráfica do texto, como a notação musical, funciona como uma partitura.

Com a edição das peças de William Congreve em 1710, “uma nova legibilidade nascia, graças a um formato de fácil manejo e pela organização das páginas, que restituía ao livro algo do movimento da organização cênica, rompendo assim com as antigas convenções que imprimiam peças sem nada lhes restituir de sua teatralidade” (Chartier, 1994, p. 18).

Congreve dá novas formas aos seus textos, introduzindo uma divisão em cenas onde faltava e incorporando mais indicações cênicas no diálogo. Tais inovações encontram a sua tradução na maneira como as peças são impressas com a numeração das cenas e a presença de um ornamento entre cada uma delas, a lembrança do nome dos personagens presentes no início de cada cena, a indicação na margem de quem fala ou a menção a entradas e saídas (Chartier, 1994, p. 54).

Em 1964, a editora Gallimard publicou um livro de teatro que modificou completamente o modo de ler uma peça teatral. O autor

“Traduzir a atmosfera, o movimento, os diálogos, os silêncios, ao mesmo tempo que procura evidenciar a duração e o espaço cênico, mediante o simples jogo de imagem e texto” (Sesma, 2004, p. 62).



Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *Anti-pièce suivi d'une scène inédite*, interprétations typographique de Massin et photographique de Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille et avec le concours des comédiens du Théâtre de la Huchette, Paris, Gallimard, 1964

do projeto gráfico, Massin, diretor artístico da Gallimard no período de 1958 a 1979, dedicou vários anos para colocar na página, ou melhor, para encenar uma das peças mais surreais de Eugène Ionesco.

Depois de assistir a mais de vinte vezes a apresentação da peça no teatro Huchette em 1960, ele observou cada movimento, cada expressão facial, e registrou a entonação e a dicção dos atores antes de transcrever completamente a peça. O layout de Massin é um reflexo fiel de uma peça de situações e textos absurdos. A tipografia como um meio de transcrição fonética lhe permitirá representar a cena e os atores em toda a sua espacialidade. A intensidade na emissão das palavras é transcrita com o uso de diferentes corpos tipográficos, enquanto as diferenças entre duas “cores” tipográficas, o românico e o itálico, corresponde a uma transcrição de um timbre ou de uma voz (Butor, 1974, p. 227).

Os tipos disponíveis não foram suficientes para dar conta das inúmeras modulações de voz dos atores. Os diálogos ganham corpo pela inclinação, anamorfose, ritmo, tamanho e contraste dos tipos. As

esther  
JACK  
flash  
dugan

**carmen**

everyone is arguing

58

what about the president's speech  
ha ha **ALOTTA WORDS**

it was **ALOTTA WORDS!**  
as usual  
he's befuddled in his thinking  
makes more red tape on top of red tape  
this is a hell of a place i tell ya  
that embargo's got us like this!

**mother of christ!**  
this guy don't know his ass from a hole in the sky!  
look pack up the bullshit now and call it a day  
or you're suckin on warheads  
give em an inch and tomorrow you're speakin russian

agent blue agent turquoise  
the whole thing is we don't listen!

oh i don't like him either  
i think he stinks!

i didn't vote for that shit but he's the president  
a blind man

**BOOM BOOM BOOM**

what law did he make? no law! NO LAW! we got drug addicts all over the neighborhood

**TWISTED son-of-a-bitch**

flash now speaks  
with a southern tongue  
in the persona  
of jim

name's **JIM** lak the gem  
i hate anythin c'ected with wires  
reporters watch out

i think it's disgusting with their signs and their words  
they're lucky god damned lucky they're even in this country  
in the first place

you can't be **IRISH** and **AMERICAN**  
or **AFRICAN** and **AMERICAN**  
you can't be **NORWEGIAN** and **AMERICAN!**

in that country you see the dead people on the way  
most of the people you see are dead  
when they shoot you down during a civil war  
your family is the only way back to  
now they want some co. with  
to look into the problem

watch your mouth asshole this country's my mother



anamorfozes impuseram limitações técnicas. Com efeito, o alfabeto fonético que é utilizado na composição já é uma forma de transcrição de uma obra literária. Mas adicionando ao som das letras os valores conotativos da voz dos atores, ele transforma as palavras em imagens sonoras, sugere o texto de Ionesco como se estivéssemos na primeira fila da orquestra.

A encenação teatral que acontece no espaço gráfico da página foi feita em colaboração com o fotógrafo Henry Cohen, que realizou as imagens em alto contraste. As figuras/personagens tornam-se signos no papel, assim como as letras e os sinais de pontuação. O processo de fotocomposição utilizado permite colocar o texto em camadas sobrepostas e as linhas podem ter sentido diagonal. Os tipos podem mais facilmente ser aplicados em corpos diferentes, muito pequeno para indicar o sussuro ou o murmúrio, letras enormes para os gritos.

A adoção de convenções clássicas francesas no século XVIII restitui ao texto impresso, “pela indicação dos jogos de cena, algo da ação teatral” (Chartier, 1994, p. 105). Warren Lehrer, um artista que aparentemente não conhecia o trabalho de Massin, leva a ideia de encenação no espaço do livro às últimas consequências: a peça só existe como material impresso, em que os efeitos de sobreimpressão e a polifonia dificultariam o entendimento do texto encenado. O que ele propõe é a autonomia do livro como peça gráfica — a encenação acontece nas páginas, dispensando a montagem teatral, e até mesmo a leitura em voz alta: o livro é para o olho.

Os acontecimentos narrados tiveram como cenário a lanchonete “Dream Queen” (que se tornou a terceira maior cadeia de *fastfood* do hemisfério ocidental). Antes de o livro começar, o personagem Gertie Greenbaum é encontrado morto em uma poça de sangue e *ketchup*. Quatro clientes e três funcionários (cada um com sua voz tipográfica e sua cor própria) dão testemunho de como Gertie morreu, enquanto lutam com os seus próprios destinos. O texto é ilustrado com ícones e imagens que evocam o ambiente da lanchonete e as projeções internas dos personagens. Até o final do livro, uma variedade de livros que vivem dentro de cada um dos personagens são revelados.

Pedidos de hambúrgeres e batatas fritas pontuam a ação, provocam interrupções, desvios e digressões na narrativa. O elenco de





Warren Lehrer e Dennis Bernstein, *French Fries*, 1984

personagens inclui um gerente, um caixa, quatro fregueses e muitos outros, todos tagarelando em suas próprias vozes, representadas em Univers, Bembo, Helvetica, Kabel, Century Schoolbook, Clarendon, Bodoni, Cooper Black, Futura e outras fontes tipográficas. Outros tipos de sons, como o rádio em alto volume, uma *jukebox* e pessoas falando ao telefone, também são expressos graficamente. Ruídos e outros sons que não são produzidos pela voz humana fazem parte da apresentação gráfica, levando a página ao limite da legibilidade.

A representação gráfica de sons inarticulados é uma das características das histórias em quadrinhos. Em meados dos anos sessenta, os quadrinhos foram submetidos a uma reavaliação artística e a uma escrupulosa investigação semiótica. Umberto Eco, por exemplo, escreveu sobre quadrinhos em *Apocalípticos e Integrados*, publicado originalmente em 1964. Por outro lado, desde 1961 Roy Lichtenstein utiliza personagens de tiras cômicas em suas pinturas, e em 1963 ele pintou sua famosa tela *Girl Drowning*.

Entre 1965 e 1966, Cathy Berberian, Luciano Berio e Eugenio Carmi estavam trabalhando, de forma independente um do outro, em

três obras novas, surpreendentes e inovadoras, utilizando como matéria-prima as onomatopeias e os sons do cotidiano.

Luciano Berio estava compondo sua *Sequenza III*. Sua intenção era dar dignidade musical a todos os aspectos diários do comportamento vocal humano, mesmo as mais triviais e incidentais, e chamar a atenção dos ouvintes para a voz como um som em si.

Cathy Berberian foi escrever uma composição em que ela usou material sonoro derivado das tiras cômicas. No entanto, não podemos considerar a composição de Berberian apenas como uma reflexão musical sobre quadrinhos, nem a contrapartida acústica dessas tendências inovadoras. Sua decisão de usar onomatopeias como matéria-prima para uma composição musical não se limita a espelhar a intenção de Berio, mas também representa um paradigma radicalmente novo e uma concepção musical totalmente diferente. Durante o mesmo período, Eugenio Carmi fez uma série de catorze quadros dedicados à representação gráfica de onomatopeias das histórias em quadrinhos.

Se Cathy Berberian estava interessada na latência musical de sons dos quadrinhos, Carmi estava interessado em sua potencialidade gráfica. Eventualmente, Carmi e Berberian entraram em contato e tiveram algumas reuniões — provavelmente frequentadas por Berio e Umberto Eco — durante a qual os seus interesses paralelos foram discutidos. O resultado foi que eles decidiram usar o mesmo título para suas obras, *Stripsody*, e publicá-la juntos.

Umberto Eco, no texto de apresentação, o descreve como “um livro para ser olhado, um livro para ser lido, um livro para recitar e um livro para ser ouvido” Ele também relata como *Stripsody* foi feito:

Berberian estava procurando um texto para uma de suas apresentações musicais e pensou em desenvolver uma espécie de mundo sonoro usando apenas as invenções onomatopaicas dos quadrinhos. Gradualmente, a ideia cresceu, e esta ação musical não tinha necessidade de música, assim, enquanto Cathy começou a cantar estes sons, Carmi passou a escrever a partitura. Os dois aspectos da obra nasceram juntos e a voz de Cathy contribuiu com mais de uma sugestão gráfica, enquanto a imaginação de Carmi produziu mais de uma solução vocal (Eco in Carmi, 1966).

O livro, com 18 páginas não numeradas, tem dois bolsos verdes, um na folha de rosto e outro na contracapa. Dentro do primeiro

As primeiras histórias em quadrinhos não usavam onomatopeias, e o texto aparecia apenas sob a forma de legenda. A legenda “tudo dizia, tudo explicava, tudo descrevia, misturando descrições com diálogos” (Moya, 1977, p. 289).

A onomatopéia gráfica é uma invenção do cinema mudo, que era obrigado a achar equivalentes visuais para todos os tipos de ruídos (Moya, 1977, p. 291). São vários os processos de visualização dos sons adotados, por metáfora ou similitude. Quando surge o cinema falado, as convenções do cinema mudo são adotadas pelos quadrinhos.

Em 1920, são introduzidos nas histórias em quadrinhos os signos convencionais destinados a expressar todos os estados anímicos e cinemáticos, como trajetória e deslocamento.





Eugenio Carmi, *Stripsody*, 1966

bolso, uma folha solta dobrada ao meio, com um glossário divertido para interpretar os sons das páginas: “ARF ARF do cachorro expressa alegria e amizade, às vezes é acompanhado por gotas de saliva” (Carmi, 1966); outro bolso no interior da contracapa tem um disco de vinil, *Stripsody (Comics Opera)*, composto e interpretado por Cathy Berberian. Mais do que uma partitura, as onomatopoeias são os personagens da narrativa gráfica de Eugenio Carmi.

# O livro por vir



O livro, ainda hoje, é o principal veículo de transmissão de informação escrita. Uma de suas características, em relação a outras formas de registro das palavras, “é o desdobramento simultâneo a nossos olhos daquilo que nossos ouvidos só poderiam captar sucessivamente” (Butor, 1974, p. 214). Essa capacidade de conjugar a simultaneidade da imagem e a temporalidade do discurso transforma o livro em um objeto singular, que não foi superado por nenhuma das novas mídias. “O livro permite a espacialização da escrita, isto é, a passagem de um sistema de notação linear para um sistema espacial, a superfície, e, em seguida, o volume” (Babo, 1993, p. 21).

Nos livros de artista, a forma de apresentação e o sentido da obra não se distinguem. Assim, cada aspecto é importante e deve ser levado em consideração, principalmente “a disposição das formas, sua organização e articulação” (Brogowski, 2010, p. 165).

O livro não é uma matéria inerte, pronta para receber as projeções da mente do leitor, mas é pensado como um dispositivo, com um papel ativo na memória e na imaginação. Giorgio Agamben define o dispositivo como “tudo que, de uma maneira ou outra, tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, a conduta, a opinião e os discursos dos seres vivos” (apud Brogowski, 2010, p. 163).

A especialização imposta pela Revolução Industrial trouxe notáveis progressos na área editorial, inclusive com a invenção ou aperfeiçoamento de máquinas e processos de impressão. Tais mudanças afetaram também a apresentação do livro, cujo “apelo visual tornaria-se cada vez mais presente, tanto do ponto de vista iconográfico (...) quanto do puramente tipográfico” (Araújo, 1986, p. 49).

A disposição e a divisão do texto, a tipografia e a ilustração são procedimentos que conduzem a leitura (Chartier, 1996). As escolhas tipográficas exercem, de certa forma, um comentário indireto

O livro é um objeto de consumo, mas também “objeto de estudo e de contemplação, que alimenta sem ser consumido, que transforma o modo como conhecemos e habitamos o universo” (Butor, 1974, p. 218).

“Se, na época medieval, a técnica era parte integrante do próprio ato de escrita, assiste-se, na época moderna, a um deslocamento para o editor do tratamento material do texto” (Babo, 1993, p. 17). “É ele que corrige, anota e fixa o texto. A tarefa de impressão condensa assim as funções do escriba, do compilador e do comentador” (Babo, 1993, p. 18). O artista faz o seu comentário (e a sua crítica) na sua forma de apresentação da obra

McLuhan afirma que o livro é um prolongamento do olho, uma entidade visual, assim como um quadro. Para o escritor Jorge Luis Borges, o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

“Habitados a ler sobre as páginas do livro o texto impresso (livro como discurso), ele [o leitor] não sabe como ler o livro (livro como objeto)” (Brogowski, 2010, p. 166)

“A estrutura de um livro comum compreende uma divisão em quatro partes, de acordo com a função de cada elemento em relação ao corpo principal do livro, que geralmente é o texto: a parte pré-textual, formada pela folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, prefácio, introdução; a parte textual, que é o corpo do livro e compreende sua divisão em capítulos, o fôlio, a iconografia; a parte pós-textual, formada pelo posfácio, apêndice, glossário, bibliografia, índice, colofão e errata; finalmente, os elementos extra-textuais, como a capa, sobrecapa, lombada, as folhas de guarda, a encadernação” (Araújo, 1986, p. 430).

em relação aos textos que afetam. “A composição, isto é, a escolha dos caracteres e de sua diagramação, é o que dá forma de livro a um texto” (GENETTE, 2009, p. 35).

## Livros de artista

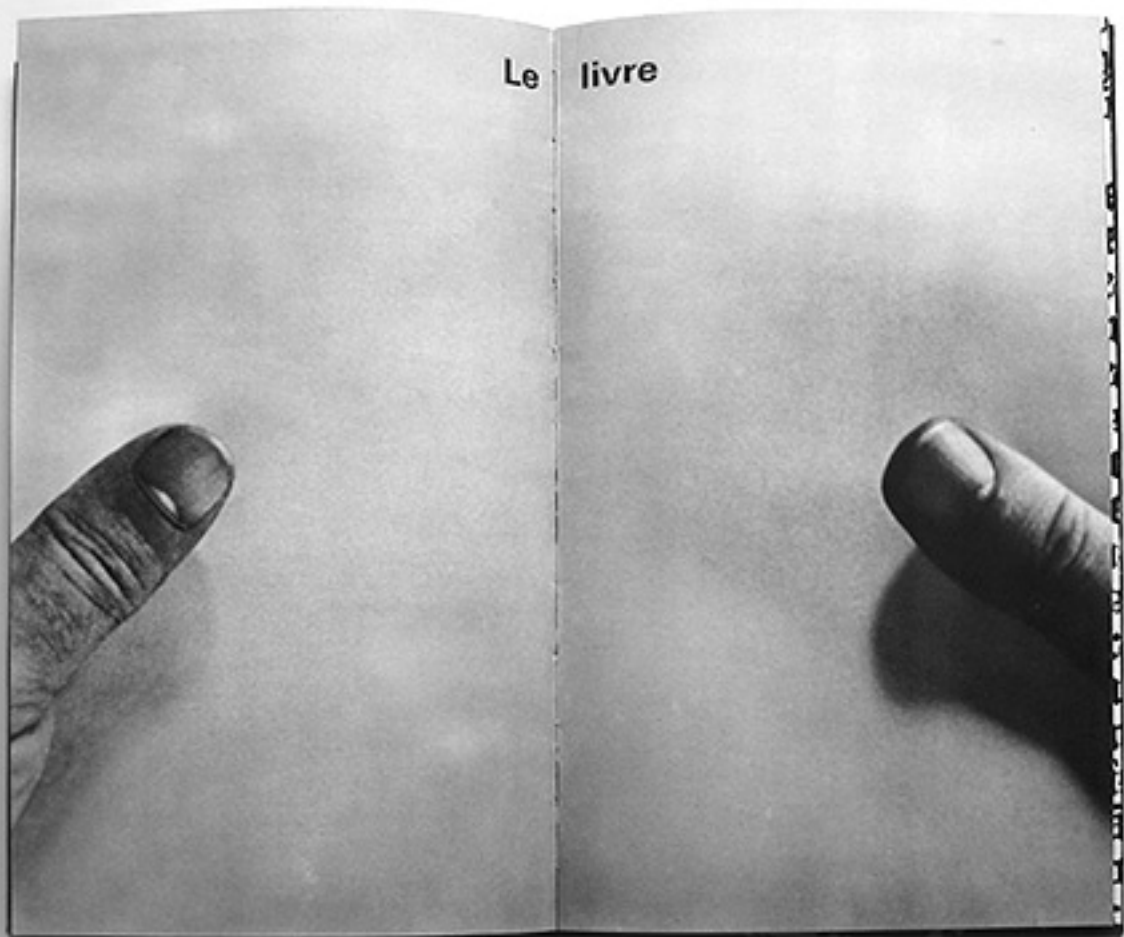
Quando a “obra não pode existir de outro modo, a não ser no livro” (Carrión, 2008, p. 169), estamos sem dúvida diante de um livro de artista, “livros em que a forma-livro, uma sequência coerente de páginas, determina as condições de leitura que são intrínsecas à obra” (Carrión, 2008, p. 170).

O livro impresso tradicional manteve-se praticamente inalterado durante quase quatro séculos: cada página formava um retângulo delimitado por uma área em branco em volta, o espaço era considerado apenas como uma área externa do texto. Foi preciso esperar que a tipografia dos jornais, com suas múltiplas vozes, com letras em tamanhos diversos, servisse de modelo para Stéphane Mallarmé explodir as letras na página, formando uma constelação de palavras.

No poema “Un coup de dés”, pela primeira vez um escritor levou em consideração que o espaço em branco do papel faz parte do poema, o que leva Ulises Carrión, artista e um dos primeiros teóricos dos livros de artista, a afirmar que “um livro é espaço, montagem de espaços” (2011). O poeta francês, considerado pelo artista belga Marcel Broodthaers o inventor do espaço moderno, antecipa as pesquisas a respeito do livro como estrutura, e por isso são comparadas três obras, incluindo uma de Broodthaers, que retomam o poema de Mallarmé.

Alguns artistas radicalizaram a questão do espaço do livro e produziram livros em branco, plenos de significado, como procuro demonstrar no verbete “livro sobre nada” (este é o título de um dos livros incluídos no verbete).

Com a crescente industrialização no século XIX, os livros se tornaram mais complexos, o texto sempre é apresentado acompanhado de um aparato de elementos que o comentam, apresentam. São os paratextos, que incluem a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, as notas,



as ilustrações, ou seja, tudo o que não faz parte do texto, mas faz parte do livro. Os elementos acima listados são, em sua maioria, responsabilidade do escritor, do autor do livro. Existe uma instância paratextual que é atribuída ao editor, são decisões quanto à apresentação formal do livro, e por isso são chamados de paratextos editoriais: a capa, as folhas de guarda, a página de rosto, a composição.

Os paratextos podem ser verbais, mas também podem ser gráficos e plásticos. O termo paratexto privilegia uma abordagem textual enquanto o termo perigrafia observa o aspecto gráfico. A perigrafia abrange escolha do papel, tipo de encadernação, tipografia, *design* e *layout*.

Os livros de artista utilizam convenções adotadas nos livros comuns, e por isso o estudo do paratexto também se aplica a eles (Rossman, 2008). São, afinal, “livros que parecem, à primeira vista, apenas livros” (Carrión, 2008, p. 171), objetos de uso cotidiano que não se destacam de outros livros.

Em muitos livros de artista, a ausência de indicações diretas de como a obra deve ser lida, sob a forma de um prefácio, uma nota ou comentário, permitem que a pessoa tenha primeiro uma experiência direta com a obra e depois possam reelaborar sua experiência baseando-se na informação textual, que o leitor deve buscar na folha de rosto ou no colofão, no final do livro, como em *Archives* (1989), de Christian Boltanski, em que a informação a respeito das fotografias mostradas aparece em uma nota. Mas exatamente por não contar, em sua maioria, com um prefácio ou algum outro tipo de comentário verbal, que a perigrafia e o paratexto assumem um papel importante nos livros de artista: podem comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo indicar uma maneira de interpretar a obra.

Destacamos em um verbete dedicado à página um livro que faz um inventário das possibilidades de composição da página, na literatura e nas artes visuais, incluindo a literatura experimental, que transforma o texto em um acontecimento na página, e assim apaga as fronteiras que ainda existem entre as duas áreas. O próprio livro em questão é um híbrido, obra teórica e artística ao mesmo tempo.

Um dos aspectos do paratexto editorial é a decisão quanto ao formato do livro. Considerando a importância desse aspecto para os livros de artista, o tópico foi transformado em um novo verbete. “Para

Arte dos anos 1960 e 1970 coloca em causa as fronteiras tradicionais entre as disciplinas, assim como a separação entre arte e vida (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 401)

A ausência de distinção entre gêneros literários que se observa em autores franceses na década de 1960 corresponde à indeterminação e ao questionamento das categorias artísticas que decorre do uso de meios e matérias inéditos (a fotografia, o vídeo, o xerox, a voz, o corpo, o livro). É neste contexto que surgem os livros de artista, obras realizadas por poetas, pintores, compositores, performers.

A palavra “artista” em “livro de artista” tem um sentido generalista, “que designa os criadores que não podem ser identificados por uma especialização na medida em que praticam todas as disciplinas, sejam elas novas, estrangeiras às belas-artes ou complementares, como a performance, a vídeo-arte, e o livro de artista” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 402)

que um livro de artista possa ser considerado um livro-obra, é fundamental que ele se pareça e funcione como um livro ordinário. Isso significa nada de tamanho incomum, materiais extravagantes, contextos excêntricos” (Carrión, 2008, p. 192). Os livros de artista assumiram os mais inusitados formatos editoriais, do calendário ao álbum de figurinhas, do diário ao livro de orações. Escolhi destacar a produção nacional, que parece ter atingido a maturidade nos últimos anos, em termos de quantidade de novas publicações, e também pela qualidade das obras. Mesmo restringindo o foco, ainda existem algumas propositais omissões, o capítulo não cita um conjunto de obras que são importantes na história do livro de artista no Brasil: os cadernos de Ivens Machado e os livros baseados em cartilhas escolares de Anna Bella Geiger publicados nos anos 1970. Justifica-se: todos os livros mencionados neste verbete fazem parte da coleção especial de livros de artista da biblioteca da EBA/UFMG.

De certa forma, todo livro de artista é um comentário sobre os livros. Algumas obras se destacam por transformar esse aspecto, secundário para a maioria, em assunto principal e sua própria razão de ser. Os livros sobre livros formam um capítulo à parte na história dos livros de artista, merecendo uma seção dedicada a eles em exposições internacionais (Maffei, MCEglin-Delcroix et al., 2004; Desjardin, 2011). Às vezes confundidos com uma simples bibliografia (*Bibliomania*, de Simon Morris e Helen Saccoor, 1999) ou com uma coletânea de textos, à maneira dos florilégios (*The New Five Foot Shelf*, de Allen Ruppersberg, 2003), são obras em forma de livro. Das inúmeras abordagens possíveis, escolhemos dois livros que, recentes, ainda não receberam atenção da crítica especializada. Apesar da presença de textos, o comentário que fazem a respeito dos livros é um comentário visual.

Cada exemplo neste capítulo deve ser entendido como um espécime que será explorado pelo que ele nos conta a respeito de si mesmo e pelo que pode sugerir sobre outros livros.

Até mesmo o que seria uma simples bibliografia especializada, *The book on books on artists books*, de Arnaud Desjardin (2011), se torna uma bibliografia visual, mostrando a potência do livro como espaço de investigação. O livro mostra uma fotografia da capa de todas as publicações a respeito de livros de artista reunidas em uma exposição. A bibliografia abrange as categorias catálogos de exposição, obras de referência, catálogos de coleções, monografias sobre artistas, monografias sobre editoras, livros de artista sobre livros, periódicos, catálogos de editoras, catálogos de feiras e anuários, catálogos de livrarias.



## A Enciclopédia e os paratextos

A forma de apresentação do livro pode ser decisiva na sua recepção, na transmissão de informação (textual ou não) e no sucesso da obra.

“O índice é um complemento essencial ao texto de qualquer boa enciclopédia” (Collison, 1964, p. 15)

A recepção de um livro pode modificar completamente, graças a mudanças em sua forma de apresentação. Um exemplo é o Livro do Cortesão, de Baldassare Castiglione, romance cuja edição original *in-fólio*, publicada em 1528, não era dividida em capítulos. Era difícil encontrar qualquer coisa com rapidez, mas o livro se tornou um sucesso de vendas, e alcançou 125 edições em várias línguas no século que se seguiu à sua publicação, graças à intervenção dos editores.

Cópias subsistentes mostram que alguns leitores usavam o livro como fonte de informações sobre bom comportamento ou mesmo de anedotas para contar socialmente. Alguns impressores exploraram essa possibilidade de uso e facilitaram a consulta às informações dividindo o livro em capítulos e fornecendo-lhe um aparato de marginália, índice remissivo detalhado e sumário, transformando-o numa espécie de obra de referência (Burke, 2003).

A maior parte dos livros “não os lemos, em geral, inteiros. São reservas de saber que podemos explorar, arranjados de modo que possamos encontrar o mais facilmente possível a informação de que precisamos em um dado momento” (Butor, 1974, p. 219).

O primeiro grande exemplo de livro-máquina é o projeto da *Encyclopédie* de Diderot, iniciado no século XVIII: uma obra em 35 volumes (17 de texto, 11 de pranchas, 4 de suplementos, 2 de índice e 1 de suplemento de pranchas), fruto do trabalho de 150 especialistas, 4 livreiros e mil operários, que deveria dar conta do essencial acumulado em termos de conhecimentos até a época de sua publicação. A grande novidade introduzida pela Enciclopédia foi o conceito de estruturação do(s) texto(s): tanto a ordem alfabética das entradas quanto os índices de assuntos e as palavras-chave que remetem a outras partes da obra dão um sentido inteiramente novo ao livro; já não se trata de uma obra para ser lida por inteiro, da primeira à última página, mas de um dispositivo de organização do pensamento, no qual se pode penetrar de forma não-linear, a partir de qualquer ponto, e dele saltar para qualquer outro ponto, de modo a descobrir apenas aquilo que no momento estamos procurando. (Machado, 1997, p. 180)

Em uma enciclopédia, o caráter fragmentário do texto e a brevidade dos verbetes contribui para estabelecer uma rede de relações de um capítulo a outro, além de facilitar a consulta a um verbete específico, independente dos outros. É preciso “dividir o texto em pequenos parágrafos fáceis de encontrar, a fim de tornar possível o uso de um sistema de referências” (Febvre & Martin, 1992, p. 135).

# Espaço

Depois de escrever o poema  
os limites da folha já não estão  
onde foi cortado o papel.  
Joan Brossa

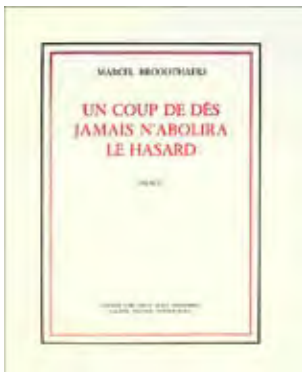
As margens de um livro jamais são nítidas  
nem rigorosamente determinadas  
Michel Foucault

Nos livros de artista existe uma narratividade, entendida como o intervalo de sentido entre uma página e outra, entre imagens ou palavras, e que deve ser preenchido pelo leitor. Diferente do livro de texto comum, “acumulador de informação tipográfica” que pode ser substituído pelo filme, fita e outros meios e formas de catalogação da informação, como já vem ocorrendo em várias bibliotecas do mundo, “o livro de artista não pode ser traduzido para outro suporte, pois existe a interpenetração da informação estética e do veículo, não havendo separação possível sem prejuízo do conjunto” (Plaza, 1982).

O poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) coloca em evidência que a forma de apresentação do texto influi em sua leitura, ou seja, o tipo escolhido para compor o texto e a diagramação do texto na página fazem parte da maneira como percebemos um livro. Ele foi o primeiro a utilizar os recursos do espaço tipográfico como uma verdadeira “língua escrita” (Christin, 2009). Se o poeta usa letras maiúsculas ou apenas minúsculas, os itálicos, o espaço em branco, tudo contribui para criar uma imagem. Em seu poema-livro emblemático, *Um Lance de Dados*, cada palavra corresponde a uma imagem.

É preciso evitar que um sentido único se imponha: o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas (Eco, 1976, p. 46).

Ao longo do poema-livro existem grandes áreas de branco. O espaço em branco substitui a pontuação e faz a transição de uma imagem à outra. O espaço serve também para marcar a posição das linhas na página — ora o texto aparece apenas no topo, ora no centro,



ora embaixo. O branco é significativo. Do ponto de vista da estrutura da página e da palavra impressa, este parece ser o primeiro poema a tomar consciência das diferenças entre prosa e poesia em sua construção: a mudança de ritmo é marcada pelo tamanho das letras e pelo comprimento das linhas; a disposição das palavras na página e a distribuição dos espaços em branco são os elementos que formam o poema, a tipografia é sua matéria.

“O próprio texto do poema se torna radicalmente espacial pela irregularidade e dispersão de suas linhas em cada página, às vezes atravessando a medianiz do livro, para transformar os versos em algo como uma imagem” (Krauss, 1999, p. 50). O poema é tratado como estrutura, em contraste com a linearidade do texto em prosa, o que leva o artista belga Marcel Broodthaers a afirmar que Mallarmé inventa o espaço moderno.

Mallarmé escreveu o poema em 1897, e o viu publicado em uma revista chamada *Cosmopolis*, mas deixou numerosas notas sobre a composição tipográfica, instruções que finalmente foram seguidas 16 anos após sua morte. Em 1914, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Poème*, foi finalmente publicado como um livro pela *Nouvelle Revue Française*, editora que mais tarde seria conhecida como Gallimard.

Cada estágio do poema é implicado pelo seu predecessor, mostrando a idéia do livro como uma estrutura coerente. A página dupla permite uma leitura cruzada, um verso que está na página esquerda pode continuar na página direita. O alinhamento do texto à esquerda ou à direita, mais próximo ou mais afastado da margem, permite esta leitura. As similitudes gráficas também permitem associar frases mais ou menos distantes (Christin, 2009).

Outro recurso tipográfico, que remete à descontinuidade da página de jornal, é a presença disseminada das palavras do título ao longo do poema, escritas apenas com letras maiúsculas, de modo a se destacarem na página, permitindo leituras diversas e simultâneas, ele rompe com os hábitos de leitura da poesia tradicional (Christin, 2009).

Em 1969, Marcel Broodthaers fez uma nova edição do poema de Mallarmé, substituindo as estrofes da edição original por blocos tipográficos pretos, equivalentes em altura e comprimento ao texto

ausente, tudo impresso em papel transparente, o que permite olhar todas as páginas de uma vez.

Broodthaers se apropriou dos detalhes representativos, o formato, o desenho e a tipografia da capa de *Un coup de dés* de Mallarmé, tal como as Éditions Gallimard havia publicado em Paris em 1914. Mas o nome de Mallarmé foi substituído pelo de Broodthaers. De uma maneira similar ao que fez Rauschenberg ao apagar o desenho de De Kooning, Broodthaers trabalhou sobre as configurações da escritura do poema de Mallarmé: o texto real do poema foi substituído pelo prefácio original. Conservou a dimensão visual e espacial da configuração do poema na página, mas despojada de sua informação léxica e semântica. As modificações tipográficas desapareceram em favor de delimitações puramente gráficas e lineares, que correspondem exatamente à posição, à colocação, ao tamanho, ao peso e à direção da escritura espacializadas de Mallarmé (Buchloh, 1997).

Dado que o livro de Broodthaers foi impresso em um papel transparente, as páginas não só podem ser lidas segundo o modelo tradicional, horizontal e linear, mas também em um eixo vertical, formado de planos sobrepostos. Além disso, também podem ser lidas pelo verso. (Buchloh, 1997, p. 105-6).

Em sua nova configuração, o poema é reduzido à sua estrutura, pois o papel translúcido “torna a estrutura concreta, visível, quase tátil” (Drucker, 2004, p. 115).

A edição de Broodthaers foi publicada na Antuérpia para coincidir com a exposição em 25 de novembro de 1969. 10 exemplares da obra – sem encadernar, numeradas de I a X, foram impressas em 12 folhas de alumínio – e colocados à disposição, juntamente com 90 cópias impressas em papel translúcido e 300 cópias em papel normal. A edição em papel translúcido veio com duas folhas de cartão branco cortadas no tamanho do livro de modo que páginas individuais podiam ser isoladas pelo leitor, se assim desejasse.



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Image*, 1969



Mallarmé considerava as técnicas do livro como fundamentais para sua obra (Christin, 2009). A composição da página e a distribuição do texto costuma ser indicada ao tipógrafo que vai compor o texto com retângulos de papel colados ou desenhados na página, e a edição de Broodthaers destaca este aspecto da obra, um livro que é pensado junto com o seu projeto gráfico.

Existe um outro aspecto do poema de Mallarmé que é pouco lembrado: o processo de impressão, com tipos de metal, precisa de um bloco de texto para montar a rama, em que o espaço entre as palavras e as entrelinhas é formado por peças de metal que não aparecem na impressão. Para a composição tipográfica do texto original de Mallarmé, foi necessário utilizar uma grande quantidade de espaços, formado por peças tipográficas sem o relevo, e portanto mais baixas que os tipos, que não recebem tinta e que por isso são chamados de “brancos”. Ou seja, o “branco” faz parte da composição tipográfica, não é simplesmente a ausência de texto.

O artista canadense Michael Maranda publicou sua versão de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Livre* em 2008, como uma apropriação do livro de Broodthaers e ao mesmo tempo uma meditação a respeito dos “brancos”. O livro foi impresso com uma tinta na cor creme sobre papel branco, imitando a cor do papel utilizado na edição original da editora Gallimard, deixando as áreas correspondentes ao texto em branco, ao invés do retângulo preto usado por Broodthaers. O branco, aqui, não é uma cor, mas a ausência de tinta.

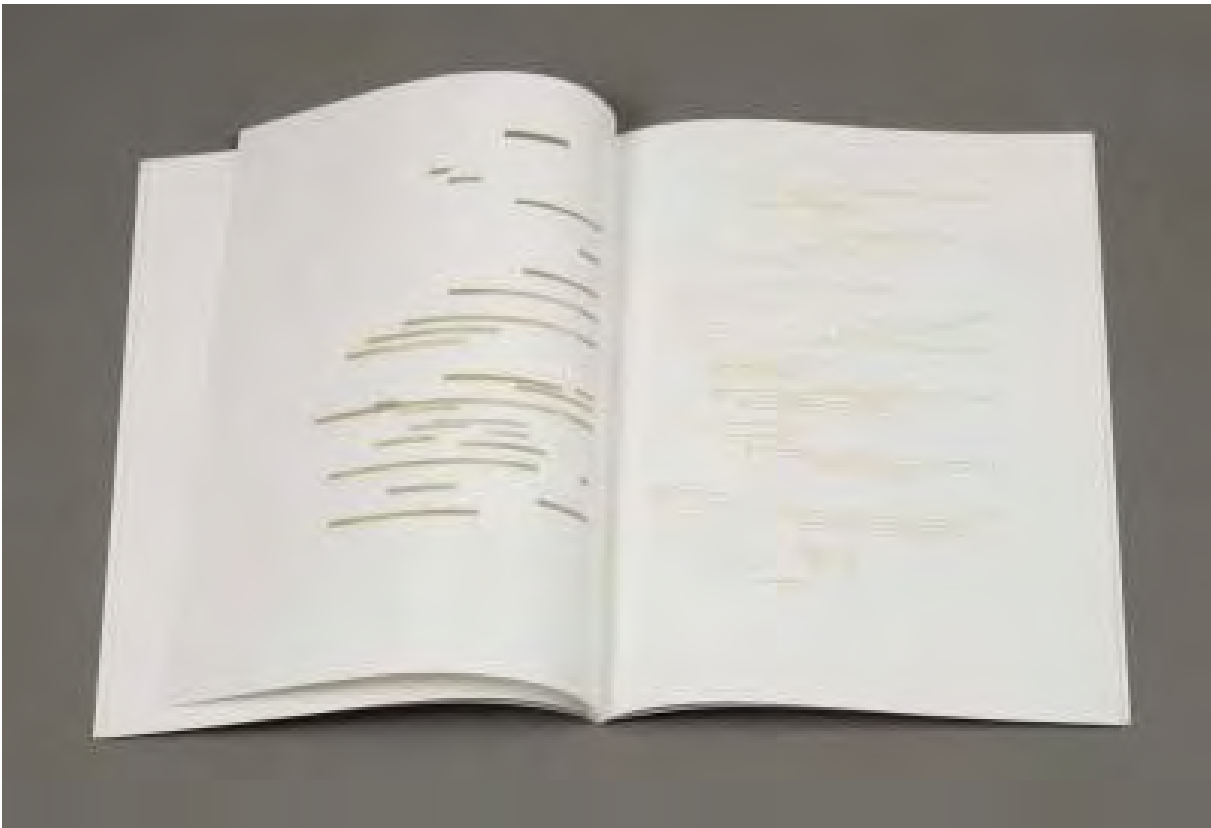
O papel transparente permite a visão simultânea de todas as páginas, por isso o livro de Broodthaers tem como subtítulo “image”. O papel opaco utilizado por Maranda devolve a dimensão temporal da leitura, o livro é percebido como uma sequência de espaços (Carrión, 2011).

Nesse mesmo ano de 2008, o artista Michalis Pichler publicou em Berlim uma terceira versão do livro. As doze páginas duplas não possuem texto ou figuras, os retângulos que correspondem ao texto foram substituídos por vazados. Dessa vez, o papel não recebeu tinta alguma, mas foi cortado a laser, de modo que os retângulos vazados correspondem exatamente ao texto de Mallarmé.

Os cortes modificam o modo de leitura, pois mostram várias páginas ao mesmo tempo, destacando a leitura em profundidade, um

Para realçar a transformação da recepção do poema pela edição de Broodthaers, o prefácio desta edição é o texto original de Mallarmé, traduzido do francês ao flamengo e depois para o inglês usando o tradutor online *Babble Fish*. A versão em inglês foi impressa em preto, em francês foi impressa com ausência de tinta, e a versão em flamengo aparece apenas nos vestígios da transformação.

O prefácio apresenta o poema de Mallarmé inteiro escrito como um único bloco de texto, cada linha é separada por uma barra diagonal. A transcrição do texto de Mallarmé foi realizada em 1969 por Broodthaers.



Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Sculpture*, 2008

aspecto que já estava presente na edição feita por Broodthaers usando a transparência do papel. Ao virar as páginas, sombras projetadas aparecem através dos cortes, evidenciando o livro como um objeto no espaço, um volume, uma forma tridimensional.

Como nas outras apropriações, a capa é um facsímile da capa original, com a palavra 'SCULPTURE' substituindo 'POEME' (ou 'IMAGE', ou 'LIVRE'). A revolução mallarmeana, realizada com a introdução do espaço em branco como parte do poema, já havia transformado o poema em uma imagem (o poema é um acontecimento espacial), em um livro (o poema é uma sequência de espaços) e numa escultura (o poema é uma forma no espaço). As sucessivas mudanças na apresentação do texto — de poema a imagem, de livro a escultura — provam a potência deste poema, que foi concebido como um prefácio ao projeto inacabado do grande Livro.

# Livro sobre nada

o poema perfeito é uma folha de papel em branco  
Mallarmé

o livro mais bonito e perfeito do mundo  
é um livro com as páginas em branco  
Ulises Carrión

O livro de artista é o “livro assumido como suporte artístico nele mesmo, em que ele não é veículo de idéias e textos independentes, mas é tomado como o próprio lugar de experimentação estética” (Osório, 2004, p. 403). A tela em branco coloca em evidência a especificidade da pintura: tinta sobre tela. Do mesmo modo, o livro em branco chama a atenção para o material de que é feito: “papel e livro se confundem e afirmam sua afinidade material essencial” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 303).

Piero Manzoni queria tornar a superfície completamente branca, ou seja, integralmente incolor e neutra, e por isso fez um livro composto de 100 páginas translúcidas e sem nada impresso, a não ser a capa, que recebeu o título e o nome do autor e do editor: *Jes Petersen: Piero Manzoni. Life and Works. Flensburg/Glücksburg: Petersen Presse, 1963*. As páginas, de um material parecido com acetato, quando olhadas individualmente produzem um efeito de “cor película”, uma camada fina, transparente e translúcida; a sobreposição e o acúmulo produzem um efeito de “cor sólida”, que escurece a cada nova camada; o livro se torna mais escuro se olhado contra a luz, e fica mais claro se colocado a partir da origem da luz (Albers, 2009, p. 60 e 61).

Nos termos da estética formalista de Clement Greenberg, a tela em branco é a incorporação do objetivo final da pintura, sua especificidade, sua planicidade ou achatamento e bidimensionalidade. O assunto da arte modernista, Greenberg insistia, é o próprio *medium* (Gibbs, 2005, p. 14), e a obra deveria revelar a sua estrutura.

A ausência de textos e imagens pode ser utilizada para evidenciar a estrutura do livro. *Reflex* (1978), de Heinz Gappmayr, possui 40 folhas brancas e uma folha preta bem no centro do livro. As páginas

A ideia de “espaço vazio” é uma noção importante na arte do século 20. Entre as diferentes representações possíveis de vazio, o vácuo se destaca como a única literalmente adequada.



No século XVII, a descoberta da realidade física do vácuo provocou um choque, porque na ordem aristotélica das coisas, o espaço vazio era intrinsecamente impossível.

A tautologia é o equivalente conceitual do monocromático. É a proposição que é necessariamente verdadeira, afirmando a sua verdade, portanto, não veicula nenhuma informação.

Nada: nada para ver, a ausência de imagem, como nas pinturas monocromáticas, ou coisas invisíveis, como pensamentos e ideias transmitidos verbalmente; nada para ler, a ausência de texto, ou o texto sem sentido. São representações do nada: o vazio.

Nos anos 60 ou início dos 1970, John Wilcock produziu uma edição em branco do jornal *Other Scenes*. Com a data de 22-30 de junho, mostrava em sua capa o logotipo do jornal e o anúncio: “Aviso: esta edição especial custa 25 centavos. A maioria das páginas estão em branco. Não desperdice seu dinheiro comprando-o, a não ser que (a) você queira um item de colecionador, ou (b) você pretenda entrar em nosso concurso de faça-você-mesmo o seu jornal. O primeiro prêmio é de \$250. Detalhes na página central” (apud Gibbs, 2005).

em preto atuam como se fossem um espelho duplo, os dois lados são idênticos, as páginas estão simetricamente refletidas, o que é indicado também pela inversão de cores em relação ao centro. A simetria, comumente aplicada em uma página dupla, ocupa o livro inteiro, e a leitura/manuseio pode começar por qualquer lado.

Será que é possível não pensar em nada? E fazer um livro sobre nada, como queria Flaubert, terá se tornado uma realidade nos livros em branco? Jiri Valoch, poeta iugoslavo, publicou seu *Book about nothing* (Brno, 1970) com 54 páginas em branco, exceto pela palavra *nothing* impressa em uma delas. O livro sobre nada, se fosse inteiramente em branco, seria uma apresentação do nada como substância, o vazio, a ausência. Mas a palavra “nada” é uma representação do nada, que instaura o paradoxo: deixa de ser um livro que não tem nada para se tornar uma tautologia, uma obra autorreferente, que tem como tema o nada, e que utiliza uma descrição verbal que declara uma propriedade auto-evidente da obra. “O pensamento que pensa a si mesmo não pensa um objeto nem pensa nada: pensa uma pura potência (de pensar e de não pensar)” (Agamben, 2007, p. 21).

Apesar das características exteriores de um livro comum, *Poème collectif* (1968) é um “livro em potência, um espaço virtual de poesia” (Mœglin-Delcroix, 1997). Trata-se de um pequeno livro (13,5 x 11 cm) com apenas 24 páginas, sendo 16 páginas em branco. Na capa aparecem como autores “Robert Filliou et Cie”, confirmando a autoria coletiva indicada no título. No início e no fim do livro, textos breves. O primeiro consiste em “instruções”: cada página deve ser preenchida por uma pessoa diferente que escreve “o nome de 5 a 7 objetos — coisas, emoções, sentimentos, etc. — de que deseja se desembaraçar (fotografias de casamento, o exército, reumatismo). Depois somos instruídos a não ler a lista precedente antes de escrever a própria lista. Os textos devem ser ignorados, até que o livro esteja completo. Essa incompletude, o livro sempre por fazer, é a do livro em potência. Para Aristóteles, toda potência é também a “potência de não ser ou de não fazer”, sem a qual “a potência passaria já sempre ao ato e se confundiria com ele” (Agamben, 2007, p. 13).

Os livros de artista em branco são livros que podem dizer tudo. Esta é a premissa em que se baseia o artista e crítico Michael Gibbs, em *All or nothing: An anthology of blank books*, (2005). O livro é, pa-



O filósofo Avicena, retomando Aristóteles, serve-se da imagem da escrita para ilustrar as várias espécies ou graus do intelecto possível. “Existe uma potência (que ele chama material), que se assemelha à condição de uma criança que poderá certamente um dia aprender a escrever, mas que não sabe ainda nada da escrita; existe, depois, uma potência (que ele chama fácil ou possível), que é como aquela de uma criança que começa a familiarizar-se com a pena e com a tinta e apenas sabe traçar as primeiras letras; existe, enfim, uma potência completa ou perfeita, que é aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento em que não escreve (Agamben, 2007, p. 15).

“[...] prometeu fazer-lhes um belo livro de filosofia, escrito bem miudinho para que pudessem manuseá-lo, e que nesse livro eles veriam o sentido de todas as coisas. Micromegas de fato deu-lhes esse livro antes de partir, o qual foi levado para Paris, para a Academia de Ciências. Mas quando o velho secretário abriu-o ele não viu nada além de um livro todo em branco [...]” (Voltaire, 2007, p. 58).



Doro Boehme e Eric Baskauskas, *Various Blank Pages and Ink*, 2009

radoxalmente, um ensaio crítico sobre os livros em branco, incluindo livros monocromáticos (não apenas livros de artista, mas também obras de poesia, de humor ou de conotação política, como *The Official Government Nuclear Survivors Manual – Everything that is known about Effective Procedures in Case of Nuclear Attack*, 1982), e um livro de artista sobre o mesmo tema. O ensaio, impresso em preto, ocupa metade do livro, enquanto a outra metade é uma pequena antologia de páginas em branco, com uma legenda no verso de cada página indicando título, autor e ano de publicação. Em uma outra versão do livro, o texto foi impresso em branco.

Existe uma identidade entre as páginas do livro de Gibbs e as páginas originalmente publicadas: em nenhum dos dois casos elas receberam tinta, portanto são completamente idênticas. Mas a dupla Doro Boehme e Eric Baskauskas cria um outro tipo de paradoxo. Eles reproduzem todas as páginas em branco, digitalizadas diretamente dos originais que pertencem ao acervo de uma biblioteca universitária, de um grupo de livros de Ed Ruscha, em mais uma paródia, evidente no título, *Various Blank Pages and Ink* (2009). As páginas são impressas, mas não mostram nada além do formato do livro e o espaço vazio.

A capacidade de dizer tudo, ao menos potencialmente, é o que os aproxima da ideia de enciclopédia como um livro que contém todos os livros.

# Paratextos

Seja o que quer que façam, os autores não escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. Eles são fabricados por copistas e outros artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas.  
Roger Stoddard

Um escritor, ao contrário da opinião popular, não escreve livros. Um escritor escreve textos.  
Ulises Carrión

Todo livro de artista, de certo modo, chama a atenção para o livro como objeto editorial. Nesse sentido, todo livro de artista é um livro sobre fazer livros, destacando as inúmeras transformações que acontecem com o texto até chegar ao leitor: a escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação em colunas, a folha de rosto, enfim, o paratexto editorial como elemento que influencia na recepção do texto. “Essas alterações costumam funcionar como formalizações auto-reflexivas de elementos estruturais do livro, como investigações sobre sua natureza e os usos e suportes contemporâneos da escrita” (Sussekind, 2004, p. 456).

O paratexto é “aquilo por meio de que um texto se torna livro” (Genette, 2009, p. 9). São elementos que acompanham o texto, o ampliam ou comentam, são mecanismos de consulta, de leitura e indexação, um conjunto de práticas editoriais que transformam, do ponto de vista de sua apresentação, um texto em livro. Os artistas, interessados na materialidade e na visualidade do livro, investigam os usos possíveis dos paratextos.

A função do paratexto é precisamente “inscrever no espaço do próprio livro os elementos necessários para começar o trabalho de contextualização” (Brogowski, 2010, p. 241). O paratexto indica o modo de usar o livro, prepara e guia a leitura. Os livros de artista, mais próximos do livro ordinário do que das edições de luxo, incorporam alguns dos recursos utilizados na indústria gráfica.

As capas são, muitas vezes, o primeiro contato do leitor com o livro. Por isso, é comum que recebam mais atenção da parte do

“O texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (Genette, 2009, p. 9)



Edward Ruscha, *S Books*, 2001

A capa é uma exteriorização do texto, “iniciada no século XV, com o aparecimento da página de título, continuada no século XIX, com a capa impressa, colorida, ilustrada” (Babo, 1993, p. 21)

As chamadas capas tipográficas, formadas só de texto, predominam entre os livros de artista. Existem, é claro, os livros que se confundem facilmente com obras comerciais, com capas chamativas, formada por texto e imagem, desenho ou fotografia, e algumas propostas mais radicais apresentam apenas uma imagem na capa, sem nenhum texto. Existe até mesmo as capas completamente neutras, como nos livros de Vera Chaves Barcellos, sem texto ou imagem.

“É a capa que vem outorgar tal autonomia ao livro” (Babo, 1993, p. 125)

editor. Quanto ao tipo de capa, ela pode ser documental, que registra aquilo que o livro contém, repetindo alguma ilustração ou fotografia interna, ou pode ser conceitual, que busca “representar o conteúdo do livro por meio de uma alegoria visual, um trocadilho, ou um paradoxo” (Haslam, 2007, p. 165). A capa pode conjugar texto e imagens, padrões visuais ou estampas. No mercado editorial, “as capas compostas com tipos são menos correntes, dada a dificuldade de propor só com eles as soluções vistosas pedidas pelo editor” (Escorel, 1974, p. 33)

As capas dos livros de artista demandariam um estudo à parte: existe uma preferência por livros modestos, com pouca informação na capa, apenas o título da obra, deixando a identificação do autor para a folha de rosto, seguindo um modelo estabelecido, mesmo que involuntariamente, por Edward Ruscha na década de 1960.

Depois de um hiato de 25 anos sem fazer livros de artista, Ed Ruscha produziu um intrigante livro. Cada página apresenta uma capa monocromática de um livro antigo, com encadernação em capa dura revestida de tecido, com a letra S discretamente posicionada ou ocupando toda sua área, cada vez com um desenho de letra diferente.

Formado por 26 ilustrações coloridas (devemos esperar uma série de livros com o alfabeto inteiro?), o livro de Ruscha reproduz as capas de vinte e seis livros (*S Books*, 2001). Parece que ele utilizou vários métodos (raspagem, pintura) e materiais (água sanitária e tinta)

para inserir as letras nas capas, dando-lhes uma aparência de cicatrizes ou tatuagens. O conteúdo é a superfície, como se retomasse o conhecido adágio de Paul Valéry, o mais profundo é a pele.

A função da capa é proteger o volume, por isso ela comumente é feita de material rígido e resistente. Quando a produção do livro se industrializou, surgiram as primeiras sobrecapas, em meados do século XIX (Tschichold, 2007). A jaqueta, ou sobrecapa, concebida para chamar a atenção, serve para proteger a capa da luz, da sujeira e das abrasões até que o livro encontre seu lugar na estante do leitor. O fato de a sobrecapa ser uma parte removível permite que seja trocada facilmente entre os livros de mesmo formato. A possibilidade de trocar a identidade de um livro pela substituição da capa serviu como estímulo para a produção de obras de teor conceitual, em que existe apenas a sobrecapa.

Em *Mallarmé, The Book* (2004), o artista Klaus Scherübel atua como editor e preservador da obra-prima esquecida de Mallarmé. Em um gesto que destaca a situação contraditória do livro como impossível de realizar (como um livro) e plenamente realizado (como obra conceitual), Scherübel produziu uma “sobrecapa” para o livro nas dimensões especificadas por Mallarmé mais de cem anos atrás.

*Mallarmé, The Book* contém todas as características de uma jaqueta comum, com ISBN incluindo o ano e um texto na contracapa. Mas o livro de Scherübel não tem páginas, é apenas uma jaqueta, que pode ser colocada em qualquer livro, e assim teria o poder de transformar um exemplar ordinário no protótipo do livro perfeito.

Os bibliófilos gostam de exibir as encadernações luxuosas, que transformam um livro de aparência comum em uma jóia preciosa. A folha de guarda é um dos elementos distintivos de uma boa encadernação.

As folhas de guarda são coladas na pasta de cartão na frente e no final do livro de capa dura, sua finalidade é prender o bloco do miolo à capa dura. As guardas são feitas geralmente em papel mais encorpado do que aquele usado no miolo. Elas podem ser lisas ou ornamentadas. Em livros mais antigos, as folhas de guarda eram decoradas em um padrão especialmente criado para refletir o conteúdo do livro ou podiam simplesmente ser marmorizadas. (Haslam, 2007, p. 162).

Nos livros comerciais, as guardas são apenas uma folha de papel colorido, às vezes com uma textura agradável ao toque, e fun-



Klaus Scherübel, *Mallarmé, The Book*, 2004

“O paratexto caracteriza-se por possuir uma força ilocutória que pode ser determinada em cada caso específico” (Babo, 1993, p. 127).

“*Mallarmé, Het Boek*” é a versão em flamengo de “*Le Livre*”, publicada em Bruxelas por Michèle Didier. Existe uma versão em alemão (Walther König, Cologne, 2001), inglês (Printed Matter, Inc, New York, 2004) e francês (Optica and Musée d’art moderne Grand Duc Jean, Montreal / Luxembourg, 2005).



Lucia Mindlin Loeb, *Guardas*, 2010

Muitos livros de artista são brochuras comuns, e portanto não possuem folhas de guarda. Assim como as pinturas modernistas abandonaram a moldura, que transformava a tela em uma janela para o mundo e aumentavam a ilusão de profundidade criada pela perspectiva, os livros industrializados se afirmam como objetos no mundo, e dispensam a folha de guarda que faz a separação entre o livro e o mundo.

A obra como realidade autônoma dispensa a moldura, um dispositivo utilizado para separar o mundo da pintura e o espaço físico adjacente, a parede. (O'Doherty, 2002).

cionam como uma moldura que separa o livro do mundo exterior. Apenas em obras de luxo ou em livros ilustrados para crianças, encontramos guardas elaboradas exclusivamente para a obra, retomando algum elemento do texto, um personagem ou um aspecto relevante do livro.

Na maioria dos livros, as guardas iniciais e finais são idênticas, “a primeira antecipa a história, enquanto a última remete de volta a ela” (Van der Linden, 2011, p. 60). Entretanto, “podem ser usadas para enfatizar mudanças que ocorreram ao longo do livro” (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 317). Em um livro ilustrado, as folhas de guarda do início e do fim podem ter desenhos diferentes, e a narrativa pode iniciar na folha de guarda.

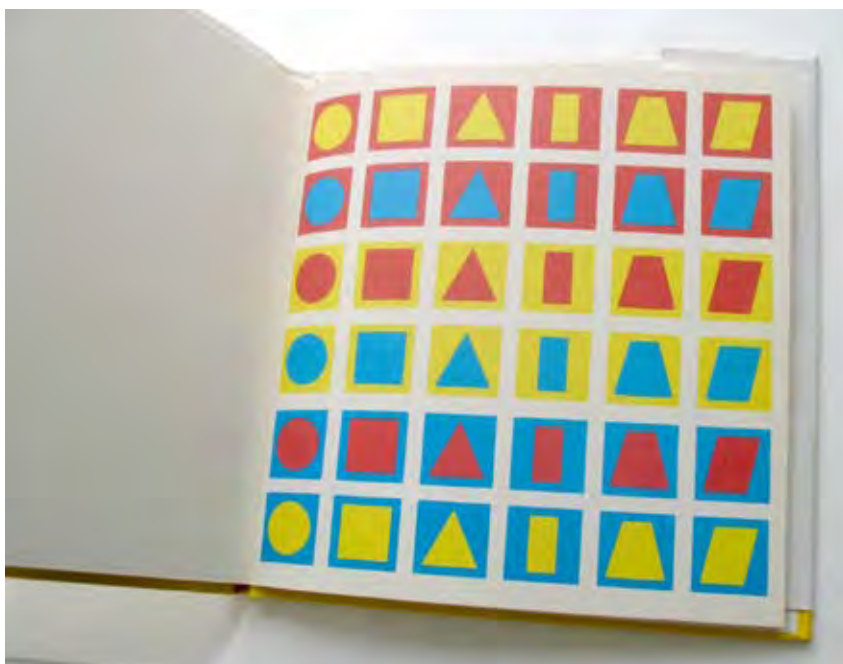
Uma espécie de inventário de um elemento bibliomórfico em vias de extinção, o livro *Guardas*, de Lucia Loeb, é um livro que nunca começa, a leitura é sempre adiada. As fotografias de guardas de livros antigos, algumas com seus respectivos *ex-libris*, são reproduzidas em página inteira, lado a lado, como se fossem contíguas, quando na verdade estão separadas pelo corpo do livro. Passeamos pelas estampas,

texturas, padrões e as diversas marmorizações usadas para a “transfiguração do espaço”. O tempo todo encontramos apenas as guardas, a antecâmara do livro, e ao chegar ao fim deste livro, percebemos que saímos sem nunca ter entrado.

O percurso de leitura começa, de fato, pelo sumário. A função do sumário é permitir mais comodamente a navegação pelo livro, ele serve de guia para o leitor, permite uma visão de conjunto do livro, suas etapas e seu desenvolvimento, seu argumento pode ser apreendido de uma vez. O sumário constitui uma ordenação sistemática da estrutura do livro.

A disposição do texto em capítulos e parágrafos facilita a organização de um sumário, que permite saber com antecedência o que encontrar no livro, fornecendo “uma imagem prévia do livro que lhe permitia avaliar o produto a ser adquirido” (Muzzi, p. 8). Um sumário estabelece mais facilmente relações entre os capítulos de um livro, por justaposição ou por analogia, além de mostrar o encadeamento das ideias. Alguns sumários apresentam um resumo de cada capítulo, de modo que percebemos antecipadamente o argumento, e assim podemos decidir ou não pela leitura. O artista Sol LeWitt, conhecido por realizar obras seriais em que se destaca o procedimento de composição, adota em alguns de seus livros uma espécie de “sumário

Na história do livro, o termo “sumário” (*table of contents*, em inglês) devia ser tomado literalmente, “uma vez que a lista de capítulos poderia ser substituída ou complementada por um resumo na forma de tabelas classificatórias, que tornavam possível que o leitor percebesse a estrutura do tratado apenas com uma passada de olhos (Burke, 2003, p. 164).



Sol LeWitt, *Geometric Figures & Color*, 1979



ou mostruário que serve como prólogo, apresentação ou introdução formal ao trabalho” (Silveira, 2008, p. 139).

De fato, *Geometric Figures & Color* (1979), é um dos poucos livros de artista que utilizam um sumário visual, com “círculo, quadrado, triângulo, retângulo, trapezóide e paralelogramo em vermelho, amarelo e azul”. Ele antecipa o que será mostrado nas páginas seguintes. No final do livro, um índice com as miniaturas das 36 combinações possíveis das seis formas geométricas e as três cores primárias, destaca as permutas entre a cor das figuras e a cor do fundo como procedimento de composição da obra. “Um índice pode ajudar-me a reencontrar a simultaneidade do volume” (Butor, 1974, p. 230). Ao exibir lado a lado o que estava disposto em sequência, permite realizarmos comparações.

O prefácio é uma instância do livro ordinário que pode aparecer em alguns livros de artista, o que não é muito comum. Como forma, o prefácio mais frequentemente é um discurso em prosa, que pode contrastar com o modo narrativo ou dramático do texto (Genette, 2009, p. 153). Alguns prefácios podem assumir uma forma dramáti-



Nicolás Paris, *Doble Faz*, 2008



Álvaro de Sá, *Poemics*, 1967

ca, como um diálogo, enquanto outros podem “fazer o relato, verídico ou não, das circunstâncias da redação” (Genette, p. 153).

Sem dúvida, o costume de escrever um texto de apresentação demonstra o temor (por parte do editor) de que o público possa não entender a obra, e o prefácio deve conduzir o leitor. Mas existe um inconveniente em se colocar prefácios em livros de artista: ele rouba a oportunidade de vivenciar uma experiência sem mediação.

Em alguns (poucos) casos, o prefácio alográfico, escrito por outra pessoa, dialoga com a obra e enriquece a nossa experiência do livro. Utilizando um procedimento de escrita que dobra o texto, o prefácio de Esteban Reyes para o livro de Nicolás Paris, *Doble Faz* (2008) incentiva a manipulação do livro (ele funciona como uma instrução de uso). O último parágrafo de Reyes indica que retomemos a leitura do prefácio desde o começo, dessa vez de maneira alternada, pulando uma linha de cada vez, o que forma um novo texto coerente, com um sentido completamente diferente da primeira leitura. É a mesma coisa que propõem os desenhos de Paris, uma dobra na página modifica tudo.

Em *Poemics*, de Álvaro de Sá (1991), Regina Coeli Nascimento Pinto faz um prefácio visual, utilizando balões em branco, mostrando a insuficiência das palavras para descrever uma experiência visual. É o



A palavra “recusado” aparece como um carimbo na capa, em uma antecipação ao conteúdo: o livro parece feito com material descartado pelas editoras.

A prática de produzir uma obra utilizando apenas o paratexto não é tão recente. *Notas sem um texto*, de Rabener, é de 1743 (Grafton, 1998, p. 106).

Foi, sem dúvida, Jorge Luis Borges quem levou esta prática de escrever resenhas de livros inexistentes à sua máxima expressão. Em um alarde metaliterário sem precedentes, se permitiu até mesmo fazer crítica de livros e resenhas de autores que nunca existiram, como ocorre em *Examen de la obra de Herbert Quain* ou em *O Aleph*.

que acontece com o prefácio mudo de *Yves Klein: peintures* (1954), obra analisada no verbete “invenção”.

Outro elemento paratextual, muito importante em artigos, teses, tratados e outros textos científicos são as notas. É possível escrever um livro sem texto, só com o paratexto? *Appendices, Illustrations & Notes for the Black Box* (1999) é um livro sem centro, feito de margens apenas: tudo é paratexto, e o texto está em outro lugar, fora do livro. É “um aparato de notas para um texto inexistente” (Genette, 2009, p. 283).

Surgido de uma colaboração entre o artista conceitual Terence Gower e a escritora Mónica de la Torre, *Appendices...* é uma antologia de sinopses de livros sem sentido, resenhas de exposições duvidosas, notas maldosas dos editores, e cartas obsessivas dirigidas a um psiquiatra. Apresentado como material auxiliar de um livro fictício, os textos levam a referencialidade ao nível absurdo. O humor é seco e discreto, e é somente com a releitura do livro que o fio misterioso que une os fragmentos aparentemente desconexos se torna aparente.

Como sugere o título, o livro tem três seções, os apêndices, ilustrações e notas. Cada seção é dividida em itens agrupados por temas. Os apêndices incluem cartas a um psiquiatra, com sonhos e confissões de seus pacientes; um convite para participar de uma exposição no Japão; uma proposta de exposição (que foi recusada); um panorama das questões de estilo nas resenhas de arte e literatura, divididas em subgêneros de acordo com a categoria principal: resenhas favoráveis, desfavoráveis e resenhas que não são confiáveis. Um exemplo de resenha que não é considerada confiável é do tipo que “o flagrante conhecimento do crítico esconde o fato que ele mal considerou a obra em questão e que todos os tipos de ideias preconcebidas sobre outras obras foram projetadas sobre a obra em questão” (Gower & Torres, 1998, p. 21). A seção inclui uma paródia dos textos sobre arte conceitual (excertos de catálogos, trechos de entrevistas, resenha de exposições, manchete de jornal). Para simular o contexto original de publicação, em cada página o texto foi composto com um tipo de letra diferente, com largura variada de coluna. A aparência é de um *clipping* em que as matérias são recortadas e coladas em um papel em branco.

Na seção dedicada às ilustrações, além de duas cartas de rejeição de texto enviado para editores e alguns diagramas fora de contexto e por isso inúteis, destaca-se uma página com um retângulo verde oliva, com a resenha de uma exposição de uma artista conceitual, que propõe mostrar a galeria vazia. Um retângulo vazio ilustra a matéria, dividindo o texto em dois blocos, mas ele não tem legenda, podendo ser confundido com um erro do diagramador, que esqueceu de inserir a imagem no espaço a ela destinado.

Em outra parte da seção “ilustração”, dois grupos de livros são mostrados: o mesmo retrato aparece na contracapa de três livros de autores diferentes; no outro grupo, o mesmo livro foi publicado com o retrato de três pessoas diferentes, mas as pessoas têm o mesmo nome. No primeiro caso, as três capas não tem nada parecido entre si, a não ser o retrato — o desenho da capa, o título do livro, o nome do autor e os dados biográficos são completamente diferentes; no segundo caso, tudo é exatamente idêntico, inclusive os dados biográficos, e a única diferença é o retrato.

Em uma nota, os autores explicam essa estranha coincidência, e afirmam que os livros fazem parte de sua biblioteca pessoal. A simples menção da existência de um texto perdido, como nas atribuições errôneas e nas referências apócrifas de Borges, fazem do processo editorial uma ficção, no sentido que a palavra tinha em grego, *fictio*, algo construído. As notas e referências falsas têm como uma de suas funções “provar a existência de um texto não-existente, como o artigo sobre Uqbar na *Encyclopaedia Britannica* em suas *Ficções*” (Genette, 1997, p. 251).

O paratexto pode servir como um comentário a respeito do livro, e como vimos, ele modifica a recepção do texto, transforma o texto em livro e o livro em obra. “Tudo isso sem mudar nada em sua aparência exterior, nem em seu modo atual de fabricação” (Butor, 1974, p. 230).



Terence Gower e Mónica de la Torre, *Appendices, Illustrations & Notes*, 1999

# Páginas

De todos os objetos exteriores, aquele que é mais fácil reproduzir na página de um livro, é a página de um outro livro.  
Michel Butor

Uma página é uma imagem. Ela produz uma impressão global, apresenta um bloco ou um sistema de blocos e estratos, pretos e brancos, uma mancha com figura e intensidade mais ou menos bem resolvidas. Essa segunda maneira de ver, não mais sucessiva e linear e progressiva como a leitura, mas imediata e simultânea, permite aproximar a tipografia da arquitetura, assim como, há pouco, a leitura poderia ter lembrado a música melódica e todas as artes que esposam o tempo. (Valéry, 2002, p. 31)

A unidade básica do livro é a página, definida pela mancha gráfica e as margens, formada por cabeçalhos e rodapés, fólios, colunas. O livro como o conhecemos hoje é resultado das técnicas de editoração, responsáveis pela transformação do texto verbal em um objeto que tem uma forma concreta. Artistas e escritores utilizam cada vez com mais frequência recursos tipográficos de forma expressiva, colocando a página em evidência. O livro deixa de ser um mero suporte para a escrita para se tornar parte fundamental da experiência de leitura, de modo que o texto ou a imagem são produzidos considerando o lugar que ocupam na estrutura do livro.

O livro *On the Self-Reflexive Page* (2010), de Louis Lüthi, parece um livro teórico à primeira vista, um estudo sobre a inserção de páginas auto-reflexivas em obras literárias. Chama a atenção a capa, sem a identificação do autor ou título, informação que aparece apenas na lombada.

Uma *prière d'insérer* avisa que o assunto deste livro é a página, e as páginas ali reproduzidas foram tiradas de obras da literatura, ou de livros de artista que derivam de obras literárias. A capa reproduz um papel marmorizado, com o cabeçalho "VOLUME III" e a numeração de página alinhada à direita da margem externa. É uma das páginas mais famosas da literatura, que apareceu pela primeira vez em 1761, no terceiro volume do livro *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1761), de Laurence Sterne. A homenagem ao escritor, nos 250 anos de publicação de seu romance, justifica-se: ele foi o primeiro a incorporar de modo sistemático no texto literário recursos gráficos-visuais que modificam a narrativa.

O artista escolheu apresentar as páginas agrupadas tematicamente, em uma tipologia das páginas auto-reflexivas: páginas negras, páginas em branco, páginas desenhadas, páginas fotográficas, páginas de texto, páginas de números e páginas de pontuação.

Todas as obras citadas são listadas na bibliografia, como em qualquer estudo teórico, mas o que parece mais interessante é a relação que Lüthi estabelece entre as imagens (as páginas reproduzidas na primeira parte do livro) e o texto (um ensaio que ocupa o final do livro, em páginas brancas que contrastam com as páginas cor de areia do restante do livro).



Louis Lüthi, *On the Self-Reflexive Page*, 2010.

Um sistema de referências cruzadas, que permite reagrupar os livros da primeira parte segundo outros critérios, é utilizado para articular o ensaio e as imagens, de modo que o texto possa sugerir um novo percurso, mais do que explicar ou comentar as páginas. Na margem, alinhado com o texto que cita determinada obra, um número indica em que página foi reproduzido tal livro. O diferencial é que as referências não são apresentadas de forma linear: posso encontrar no texto que trata das páginas fotográficas uma referência às páginas negras, por exemplo.

Se examinarmos cuidadosamente a página [169] do vol. III na edição original de *Tristram Shandy*, quatro marcas de dobra definem as bordas da marmorização e também criam as margens adjacentes. A seção central da página 169 foi colocada sobre a mistura de marmorização, para que a impressão colorida fosse a mais limpa possível. Foi deixada secar e, em seguida, dobrada de modo que o outro lado do papel pudesse também receber uma impressão. Este lado do papel tornou-se a página [170]. Assim, a página marmorizada em cada cópia do Vol. III é diferente – sendo cada impressão uma imagem única feita à mão. A página em papel marmorizado contida no Volume III é o golpe de mestre mais notável do gênio literário de Sterne.

Na página oposta [p.168], Sterne diz ao leitor que a página marmorizada é um “emblema do meu trabalho” – a página exhibe uma confirmação visual de que seu trabalho é infinitamente variável, infinitamente aberto ao acaso.

O livro de Sterne “muito deve à Enciclopédia Chambers de 1728 e, sobretudo, à *Anatomy of Melancholy de Burton (1621)*” (Schneider, 1990, p. 92). Um dos saqueadores mais célebres de Sterne foi Diderot, cujo *Jacques le Fataliste* desapropria o *Tristram* nas primeiras páginas (Schneider, 1990, p. 93).

# Formatos

Os primeiros livros de artista “intencionalmente se pareciam com livros ordinários, para enfatizar o fato de que, apesar de sua intenção artística, eles eram, basicamente, livros.” (Carrión, 2008, p. 165).

A decisão quanto ao formato, a materialização de um texto para uso do público, segue convenções estabelecidas pelos editores, pelo menos desde o século XVII: “in-8° para a literatura séria, e os in-12° e menores para as edições baratas reservadas à literatura popular” (Genette, 2009, p. 22).

A escolha do formato pode ser determinante para um artista do livro, que não pode ignorar “a maneira pela qual as formas físicas — por meio das quais os textos são transmitidos aos seus leitores (ou ouvintes) — afetam o processo de construção do sentido” (Chartier, 1994, p. 35). Ele utiliza as convenções editoriais para produzir sentido, mesmo que seja para frustrar a expectativa do leitor.

Os artistas procuram imitar os livros comuns, usando um determinado gênero como referência, como revistas em quadrinhos ou dicionários. “Mas a maneira como o artista explora, contradiz ou comenta os gêneros existentes, podemos reconhecer sua consciência da peculiaridade do livro como forma” (Carrión, 2008, p. 171)

“Um livro, antes de se distinguir eventualmente por seu interesse artístico, literário ou científico, se reconhece primeiro por seu pertencimento ao repertório dos livros” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 324). Os livros de artista, em sua maioria, não se distinguem do formato de um livro comum, o códex, caracterizado por um conjunto de folhas encadernadas por um dos lados. Com o códex “que se inventa a tipologia formal que associa os formatos e os gêneros, os tipos de livro e as categorias de discurso, portanto, que se organiza um sistema de identificação e de localização de textos” (Chartier, 1994, p. 103).

Reconhecemos, pelo seu aspecto material, a que categoria pertence o exemplar que temos em mãos, se é um romance ou um livro de poesia, um livro-texto ou uma revista. As convenções do mundo editorial contribuem para afirmar a diferença entre uma lista tele-

# JORNAL DOBRABIL

MEMO HUM!!

organ da academia brasileira de letras germinadas & do doc livre na faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi, um trabalho dobrado de glauco mattoso & pedro o padre

anno xiiii!!!

AMARRABIL BARRABIL INFLAMMABIL FERREABIL CORTABIL CARTABIL DESCARTABIL SUJABIL LIMPARIL & ATÉ MESMO LAGIBIL

## SUBSTITUINDO A PALAVRA CURA PELA PALAVRA CURAÇÃO

Quando dois meses, nas escadarias do "Club Orchidophilo", um desclassificado usou uma pequena oração para esmolhar, expando-a aos cambiantes rigores do tempo por muitas horas. Durante dois meses, o impetuoso extendeu sua mãozinha que, quando transbordava de caridade, era esvaziada nos bolsos do sapuro. Durante dois meses, o esplendor, barbudo, esfarrapado e sem desodorante, mas de bons dentes, encostou-se à parede do club, fumando, enquanto a humilhação se repetia-se. Então, felizmente, a pará-civil abortiu-o e, contrito, pediu sociedade.

CLAUDIO FELDMAN

A veterana erta, Dagmar Facots, professora de línguas na Faculdade Municipal de Mato da Paciência, morreu de intoxicação, quando estava traduzindo a "Eneida" para o chinês. Deixou um gato.

CLAUDIO FELDMAN

## A FORTUNA

calma que o brasil já não é mais nooso e muito menos é de nosotros esta américa latina

deus está morto marx está morto eu estou morto vou enterrar os três depois de amanhã

## PARA A FORTUNA

### OS EFEITOS DE UMA

## RETRAIÇÃO

### DA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Os membros da Academia Nacional de Letras ameaçam abandonar-a, si as autoridades competentes não providenciarem contra o mau habito que se desprande duma baleia, que se cerca de um mar deu á portana. O inutil cetaceo ficou enfiado defronte ao indifferente governo, estalando um fetido horrore, prevendo de molestias. A Comissao Sanitaria e os bombeiros deveriam considerar a justa reclamação dos membros da Academia Nacional de Letras, que tanto tem realizado pela nossa cultura e civilização.

IDEM

## EXIBESCURAÇÃO

O Grupo Escolar de Imperial, dirigido pelo famoso professor Arthuriano Segurado, organizou para a festa das Arvores o seguinte programma: 1) "Dança e Circo", milonga de Huben del Rio Segurado; 2) "Arvores das baleias", de A. Segurado e O. Feixe Secco; 3) "A roseira e o paralelepipedo", de A. Segurado (musica) e M. Segurado (letra); 4) "Palestra sobre as arvores", pela madona Alzira E. E. Segurado; 5) "Velhas arvores", de A. Segurado e o slavo Bileci; 6) "Desocuro primavera", do alumnio Berto Maya Segurado; 7) "Hino das arvores brasileiras", letra e musica da professora Laura Sequeira. Todas as numeros foram recitados e cantados pelos "Segurado's Boys".

IDEM

CONTRIBUENTES: do pais, Nilton Maciel, Claudio Feldman, Roberto Drummond; do exterior, Osmar Detrez, Fernando Arrabal. /Jornal Dobrabil, jornal dardarte, com aia tequirda & galeria alegria (c) by glauco ma78000 / type design (c) by pedro o padre / pede-se a permissão para a reprodução.

Agradeço-lhe a gentileza da remessa de sete exemplares de **Jornal DOBRABIL** e felicito o vivamente por essa originalissima publicação.

ALGAR SENAUD, Rio, RJ (Tá vendoo? Quanto mais a gente piaga, mais o pessoal elogia nossa originalidade. Assim não ha marginalidade que aguento. G.M.)

- Dobrabil tá na mão... com cheiro de gente. Continue mandando porque tá valendo.

LEIS, Brusque, SC (Na mão e com cheiro de gente? Maravilha. Tô fedendo de alegria. Nada mais gostoso que cheiro de gente. Na mão, então... P.O.P.)

- Obrigado pelo Jornal Dobrabil. Acho a idéia válida, principalmente, por toda a irreverência colocada no texto. Continue, continue mesmo, é tudo que posso lhe dizer agora. Um abraço ao Pedro o Padre, outro ao você.

POLÍCIO ALVES, João Pessoa, PB (A irreverência não é o principal, é mais. Si houvesse outros motivos pra idéa valer, já não valeria. Mas se achou que existe irreverência. Si não achasse, continuariamos, só por irreverência. Abraço necê, outro ao você. G.M.)

\*\*\*\*\*

## DOBRABIL

## DOBRABIL

## DOBRABIL

## DOBRABIL

## DOBRABIL

## DOBRABIL

## DOBRABIL

## DOBRABIL

"A fama é 50 % do talento. A outra metade vem com a fama."

FERREIRO O FERREIRO



“Como eu vivia só e sem amigos, não dispunha sequer do esquema de mutirão das patotas tipo Nuvem Cigana, Pindaíba ou Sanguinovo. Contava apenas com a máquina de escrever (manual, of course) e o xerox da copiadora mais próxima. O resto ficava a cargo da criatividade. E foi justamente pra ironizar essa criatividade tão desprovida de infra-estrutura que me propus a satirizar todas as estruturas, incluindo o próprio ato de criação artística” (Mattoso, 1989, p. 297).

Exemplar é a seção de cartas à redação, onde se misturavam opiniões autênticas com forjadas, todas respondidas com deboche, de modo a fazer com que o leitor perdesse quaisquer referenciais de veracidade. Quem respondia as cartas era Pedro, o Podre, mais um pseudônimo usado por Pedro José Ferreira da Silva em sua estratégia de confundir o público, que por vezes acreditava que o jornal era obra de dois artistas diferentes. O uso de pseudônimos, uma prática comum no meio literário, é levado ao paroxismo quando entra em cena o pseudônimo de um pseudônimo. Glauco também assinava como Peter Rotten, um autêntico punk inglês.

fônica e uma bíblia, apesar de os dois livros utilizarem muitas vezes o mesmo tipo de papel e a mesma divisão da página em duas colunas.

Os artistas muitas vezes adotam as convenções do mercado para seus próprios fins significantes as conotações que tais livros comportam (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 308). Nesses casos, o sentido é dado não pela proximidade, mas pela distância que o livro estabelece com o modelo. Quando o artista Dick Higgins decidiu apresentar seus textos críticos, poemas, partituras e performances em um livro que se parece com uma bíblia, ou Jaroslaw Kozlowski adotou a aparência de uma cartilha escolar, “não apenas seu projeto gráfico ou seu aspecto são inequivocadamente sobre o seu conteúdo, mas ainda, aspiram a se confundir com seus modelos” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 306).

Algumas publicações de artistas imitam procedimentos e a estética dos meios de comunicação de massa para produzir poesia (e uma boa dose de humor) ou para fazer uma crítica, que resulta da discordância entre a forma editorial manifesta e o conteúdo real. A “força poética, irônica ou crítica é função da desarmonia estabelecida entre a referência genérica do livro e seu conteúdo específico” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 307).

Em 1977, quando morava no Rio de Janeiro, Pedro José Ferreira da Silva, com o pseudônimo Glauco Mattoso, deu início à publicação de um boletim satírico. Trata-se do *Jornal Dobrabil*, título que faz um trocadilho com o *Jornal do Brasil*, e com a folha dobrável de papel tamanho ofício, em que se resumia o volante. Era o auge da chamada literatura marginal, dos poetas do mimeógrafo e da imprensa alternativa.

Produzido com uma máquina de escrever e copiado em máquinas xerox, com tiragem de 100 a 200 exemplares enviados pelo correio, o material produzido de 1977 a 1979 foi reunido em livro em 1981 e reeditado em 2001. Nas palavras de Glauco, o jornal tinha como ingredientes o

tosco simulacro de grande imprensa; a paródia de chavões literários; o contraste insólito entre conceitos eruditos/vanguardistas e efeitos escatológicos do mais chulo nível; a apologia do plágio & do apócrifo, bem como a negação de toda autoridade intelectual através da subversão da própria autoria. (Mattoso, 1989, p. 299).

Glauco apresentou “essa mixórdia sob a forma de datilografia artesanal onde as letras garrafais eram construídas por uma “computação gráfica” puramente “olhométrica” & rudimentar” (Mattoso, 1989). Ou seja, os tipos usados para fazer as manchetes eram construídos pela repetição de uma letra, usada como se fosse um *pixel*.

O artista explorava a descontinuidade e a fragmentação típicos de uma página de jornal, justapondo poemas em verso, manchetes, poemas visuais feitos com máquinas de escrever (seus e de Henri Chopin, Timm Ulrichs, Augusto de Campos), piadas, trocadilhos e aforismos. No verso do *Jornal Dobrabil*, havia uma página chamada de suplemento, em que Glauco costumava parodiar os cadernos de cultura, de política e de esportes.



Matheus Rocha Pitta, *Boletim de Ofertas*, 2010

Fazendo uma paródia dos jornais de domingo, com seus encartes de ofertas, Matheus Rocha Pitta fez uma publicação em formato tablóide que imita os anúncios de supermercado. Ele se apropria da estética das fotografias de publicidade, com fotos de estúdio bem produzidas, em que os produtos são iluminados de modo a não produzir sombras muito contrastantes, dispostos em um fundo neutro.

A pretensa neutralidade do tratamento estético contrasta com o teor das imagens, que mostram os produtos abertos, como se tivessem sido violados. Cada embalagem possui um fundo falso, ge-



Sebastião Nunes, *Cidade de Deus*, 1970

Sebastião Nunes mandou imprimir em papel jornal, no formato tablóide, um jornal que copia o logotipo do caderno de cultura do jornal *Folha de São Paulo*, além de imitar a diagramação da capa e do miolo do caderno mais!. Na capa desta “edição especial” de janeiro de 1996, a manchete anuncia uma entrevista exclusiva, em que “o ex-poeta Sebastião Nunes diz o que pensa sobre tudo e sobre nada”. E ainda tem as chamadas para os outros textos: “poema sobre panelinhas literárias e ensaio sobre poética”. Ameaçado de processo por uso indevido das marcas, respondeu em carta-aberta, endereçada ao jornal paulista e a mais de 300 escritores e jornalistas brasileiros. O jornal silenciou. (F. Marques, 2008).

ralmente usado para o tráfico de drogas. Porém, nessas fotografias, esses fundos aparecem vazios. O jornal anuncia um produto que não tem mais utilidade, nem como objeto de consumo, nem como veículo de contrabando. Distribuído gratuitamente em uma grande feira de arte realizada em São Paulo, o trabalho faz uma crítica ao consumo e ao mercado, pois assim como as imagens que encerra, ele é mais um produto.

O título inocente, *Boletim de Ofertas* (2010), faz alusão à violência, na conhecida abreviatura para boletim de ocorrência registrado em delegacias de polícia. A publicação tem o mesmo formato dos indesejados encartes de supermercado que são inseridos nas edições dominicais dos jornais ou enviados pelo correio, mas o que é anunciado é a própria fotografia, não os produtos.

A experiência de publicitário do autor e editor mineiro Sebastião Nunes contribuiu para realizar livros em que os textos sempre aparecem acompanhados por imagens. O que chama a atenção é que a associação de palavra e imagens se dá por parataxe ou justaposição, não há hierarquia. Os recursos da publicidade são utilizados com fina ironia, em pseudo-anúncios, placas e cartazes inseridos nas narrativas. Em seus trabalhos, mesmo quando a palavra está fisicamente separada da imagem, ela é complementar à imagem e por isso desempenha um papel diferente do título, legenda ou comentário. A supressão

do texto ou da imagem prejudicaria o sentido, e o livro poderia ser interpretado como um catálogo de imagens ou apenas um livro de poemas.

*A Cidade de Deus* (1970) é um livro que parece ter uma estrutura diferenciada em relação a outros livros do mesmo autor, não parece um grupo de poemas isolados, mas sim um único discurso em forma de livro. O projeto gráfico, que combina textos e imagens, foi baseado nos almanaques, um tipo de publicação popular, muito utilizada desde a Idade Média e que trata de assuntos diversos, em uma “alegre mistura de previsões astrológicas, informações científicas e práticas, atlas e receitas culinárias, ditados e trocadilhos, anedotas e informações sobre a vida no campo, podendo servir igualmente como guia medicinal ou agrônômico, até mesmo como manual escolar” (Brogowski, 2010, p. 173).

A inserção do texto dentro da imagem é uma estratégia eficiente para integrar os códigos verbal e visual em uma única entidade verbo-visual. O autor usa uma estrutura de almanaque, em que imagens e textos dialogam, e os gêneros textuais diferentes convivem na mesma página: o comentário, a anedota e o poema de ocasião. *A Cidade de Deus* tem cinco capítulos que podem ser lidos de maneira



Álvaro de Sá, 12x9, 1967



Claudia Jaguaribe e Beatriz Jaguaribe, *Quem você pensa que ela é?*, 1995

independente, ou como cinco partes de um mesmo poema sobre a cidade e os seus habitantes, seus costumes. No capítulo “Poemas a varejo”, o título da seção unifica o grupo heterogêneo de poemas.

Outro tipo de publicação que serviu como ponto de partida para experimentos gráficos são as revistas de histórias em quadrinhos. No Brasil, um grupo de poetas e artistas, ligados ao poema-processo, utilizaram em suas obras imagens da cultura de massas como uma forma de produzir conteúdos que pudessem circular mais facilmente, mesmo entre as pessoas com pouca instrução formal. De acordo com o seu manifesto inaugural de 1967, o poema-processo é “um poema para ser visto e sem palavras” (Dias-Pino, 1987, p. 423).

Um dos fundadores do poema-processo, Alvaro de Sá publicou em 1967 um livro de apenas 12 páginas chamado *12x9*. As onomatopeias, os balões e as hachuras, códigos de representação gráfica, são deslocados dos quadrinhos para o poema. Os balões de histórias em quadrinhos são utilizados para as 12 pequenas narrativas que se desenvolvem, cada uma em uma página formada por uma grade de três quadrados por três, totalizando nove cenas. A estrutura adotada na maioria das páginas é a mesma, um elemento que aparece dentro de um balão em um quadro torna-se personagem no quadro seguinte, “diversos elementos afetam-se, isto é, um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede” (Dias-Pino, 1987, p. 424). As histórias buscam uma equivalência entre palavras, símbolos matemáticos e figuras geométricas.

Claudia Jaguaribe, em parceria com Beatriz Jaguaribe, realiza *Quem você pensa que ela é?* (1995), um dos poucos livros de artista publicados no Brasil em forma de fotonovela, com a participação de atores profissionais. O livro mostra duas publicitárias bem-sucedidas, interpretadas por Xuxa Lopes e Pete Marchetti, brigando pelo mesmo homem, Taumaturgo Ferreira. Muitas fotografias ocupam a página inteira, dispensando os balões e a divisão em quadros, mas a narrativa se desenrola simultaneamente nas legendas e nas fotografias, nos gestos e nas expressões faciais dos atores, enfim, no encadeamento das imagens, elementos que caracterizam o gênero fotonovela.



Jonathas Andrade e Yana Parente, *Amor e Felicidade no Casamento*, 2008

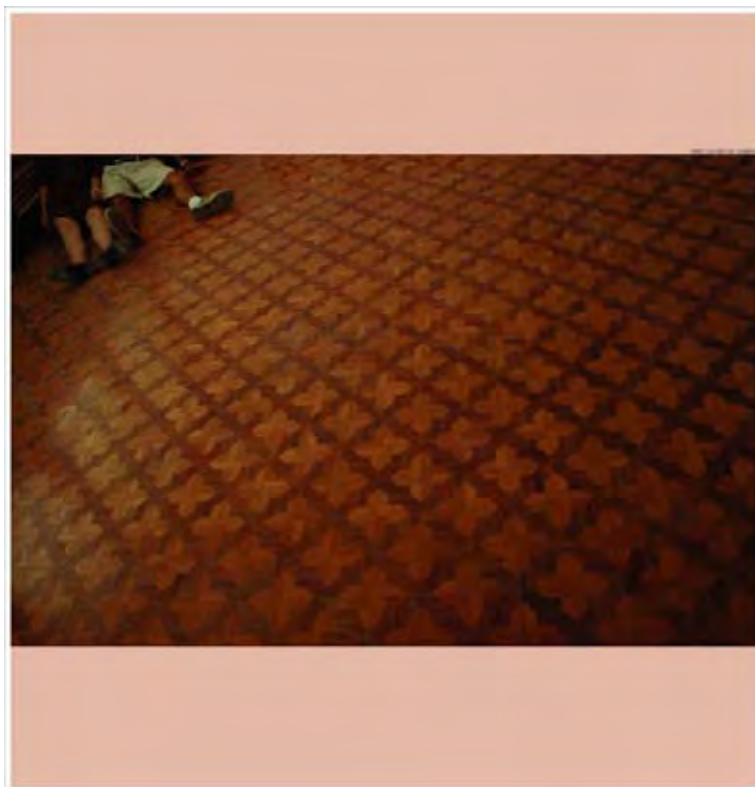
Jonathas Andrade realiza *Amor e Felicidade no Casamento* em parceria com Yana Parente (2008), apropriando-se de um fragmento do texto de mesmo título de Fritz Kahn, um livro que ficou famoso na década de 1960. Publicado como fascículos, depois agrupados em uma caixa-luva, “o projeto parte da hipótese de que as estruturas morais que alicerçam os relacionamentos de classe média atravessam gerações igualmente conservadoras, absorvendo as mudanças de costumes apenas enquanto consumo e discurso. Este entendimento sobre a moral do meio surge a partir do livro *Amor e Felicidade no Casamento*, 1960, e detona situações desenvolvidas por dois personagens em casas de famílias que surgem na mesma época do livro”.

O texto não sofreu alterações, mas a apresentação em outro contexto modificou sua recepção, acrescentando ironia e crítica dos costumes, ausentes no texto de Kahn. Suas imagens, realizadas em

adequação às condições técnicas dos meios fotográficos de então, aludem também à estética do período em aspectos cenográficos e de expografia (em desdobramento recente, Jonathas submeteu fotografias a processos de envelhecimento e contaminação por fungos), numa operação de verossimilhança que explora o 'passado' pela estratégia da simulação (Diniz, 2009, p.45).

O título das seções pode dar uma idéia do livro: no Vol. 1, temos “Como encontrar o cônjuge acertado: a filosofia da escolha do cônjuge” e “As relações sexuais dos adolescentes depois da emancipação”. O Vol. 2 abre com um texto sem título, cuja frase inicial é “O culto da própria aparência enche-lhe o dia”. O Vol. 3 trata de “matrimônio heterogêneo”, e o vol. 4 apresenta um texto sobre o “Descontentamento com a carreira do marido”. O vol. 5 tem poucas imagens, se comparado com os outros fascículos, mas em compensação cada fotografia ocupa um espaço maior.

“Na fotografia, Barthes mostrou que a conotação é introduzida através do corte, da composição e das legendas” (Lutticken in Evans, 2009, p. 223), o que é bem explorado nessas páginas. A ausência de



Jonathas Andrade e Yana Parente, *Amor e Felicidade no Casamento*, 2008



Guto Lacaz, *Inveja*, 2007

texto no último volume contrasta com a massiva presença de textos do primeiro. O vazio existencial é mostrado em fotografias em que grandes espaços vazios ocupam dois terços ou mais da área impressa, mostram a parede ou os ladrilhos hidráulicos do chão, e o casal diminuto em comparação com o ambiente. Lidos em sequência, os fascículos parecem tratar de uma crise no relacionamento, e assim podemos ler a ausência de textos do último volume como a ausência de diálogos e de compreensão mútua que anuncia o fim do casamento.

Em forma de revista, a publicação de Guto Lacaz faz um trocadilho com a “revista semanal de maior circulação no país”. Ele imita o desenho do logotipo, e acrescenta duas letras para mudar completamente o sentido: *Inveja* (2007). A capa tem o fundo uniforme vermelho, com as letras “in” em branco e “veja” em preto — as três cores que mais apareceram nas capas da famosa revista.

É uma revista de imagens em que os textos aparecem apenas como título ou legenda, em que os poemas gráficos, segundo as palavras do autor, ressignificam o desenho de uma embalagem ou de um logotipo, assim como ilustrações conhecidas de clássicos da literatura (o encontro de Alice e Emília, Lewis Carrol e Monteiro Lobato). Os poemas gráficos fazem trocadilhos com anúncios (a caixa de sabão em pó ganha uma inscrição: “eu te omo”), com citações da literatura (*O Pequeno Príncipe*), das ciências humanas (Freud) e da música (os Mutantes).





Marcelo Silveira, *Revista*, 2009

Por sua vez, Marcelo Silveira desconstrói diversas revistas para criar a *Revista* (2009). Cada página é o resultado de seleção e recorte manual de revistas, rasgadas de modo a deixar uma borda irregular e uma linha de contorno branca. As folhas de guarda trazem fragmentos de textos em português, inglês e francês, provável origem de algumas das revistas de moda utilizadas como matriz para este trabalho. Cada imagem tem duas a cinco camadas de imagens fotográficas, misturando rostos, paisagens e cenários. A impressão tem um refinamento gráfico conseguido pela gama de tons de cinza, obtida pelo uso de dois tons de preto. A encadernação e o grande formato lembram revistas como a *Vogue*. A ausência completa de textos chama a atenção para o espaço da publicação como um espaço de exibição, uma superfície que deve ser vista, mais do que lida.

# Livros sobre livros

A literatura não fala de outra coisa senão de literatura  
Antoine Compagnon

Uma obra autorreferente apresenta a si mesma para inspeção “ao invés de se ocultar a serviço de uma representação transparente de alguma outra coisa” (Mitchell, 1995, p. 48). A auto-referência é uma questão central na estética modernista e em várias de suas revisões pós-modernistas. Do lado do modernismo, Clement Greenberg afirma que a arte moderna “busca explorar e apresentar a natureza essencial do seu próprio *medium*”, enquanto que um dos teóricos do pós-modernismo, Thierry de Duve, considera a obra de arte como auto-analítica (Mitchell, 1995, p. 35-36).

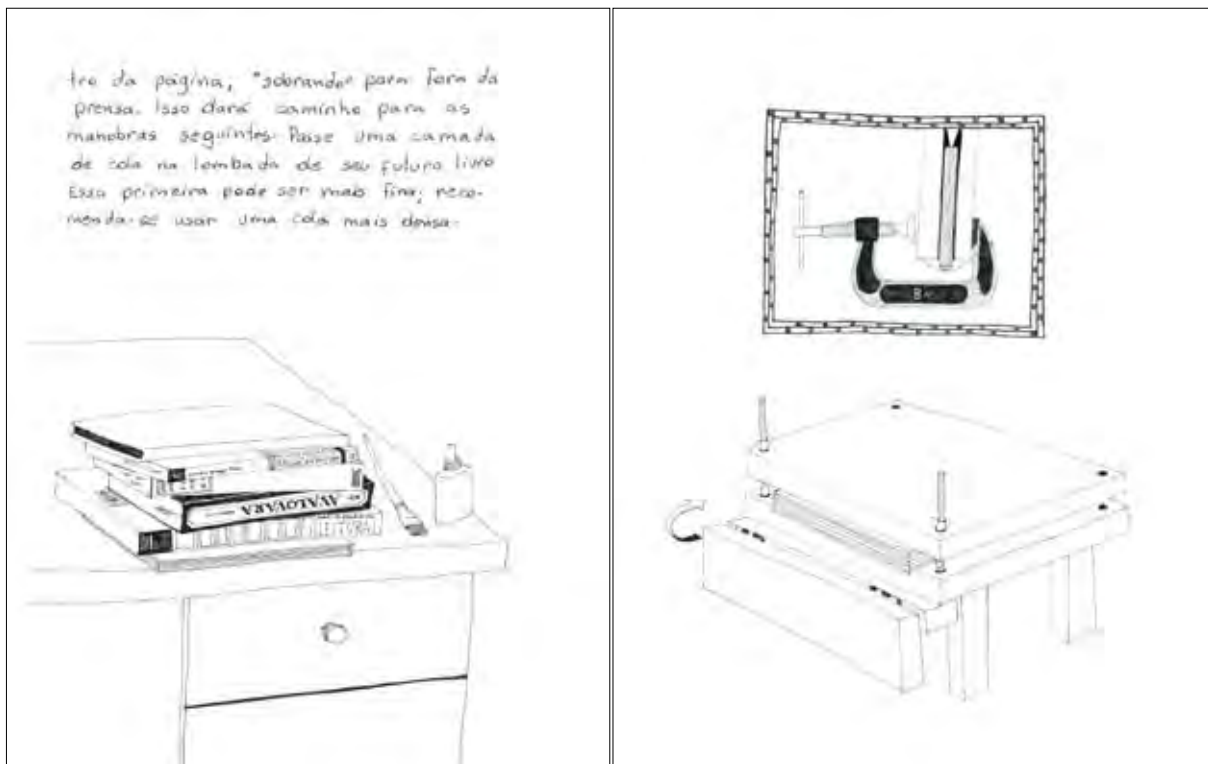
Uma obra pode ser autorreferente, no sentido formalista, ou pode ser auto-reflexiva, promovendo o “exame crítico das condições internas e externas da prática artística” (Nader, 2006, p. 117). Os livros de artista, de modo geral, estão mais para autorreflexivos do que autorreferentes, pois “todo verdadeiro livro de artista é um comentário crítico, implícito ou explícito, sobre livros em geral” (Carrión, 2008, p. 178).

O comentário a respeito de outros livros pode assumir diversas formas, desde a paródia e a apropriação de obras conhecidas (que pode ser a apropriação de uma forma ou de um estilo), o desnudamento de sua estrutura (a página e a sequência), os aspectos materiais (o papel, a impressão e a encadernação) até mesmo a inclusão de fotografias e desenhos de livros.

Fazendo uma alusão aos livros manuscritos medievais a partir do título, Marco Antonio Mota e Júlio Martins fizeram um livro sobre fazer livros, sobre o prazer da leitura, sobre as formas da escrita, e também uma ode de amor aos livros. *Iluminuras* é, nas palavras de seus autores, uma espécie de enciclopédia em sete volumes, mas que só foram publicados até o momento dois volumes.

“Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário” (Barthes, 2004, p. 59).

A paródia é uma outra forma de obra autorreferente, que faz um comentário crítico a respeito do livro parodiado e, por extensão, aos outros livros.



Marco Antonio Mota e Júlio Martins. *Illuminuras*, 2010.



Um dos tipos de imagem autorreferente é a “figura dentro de uma figura que é apenas uma entre outros objetos representados, ou mesmo uma figura dentro de uma figura que duplica sua moldura (o efeito de *mise en abîme*)” (Mitchell, 1995, p. 42)

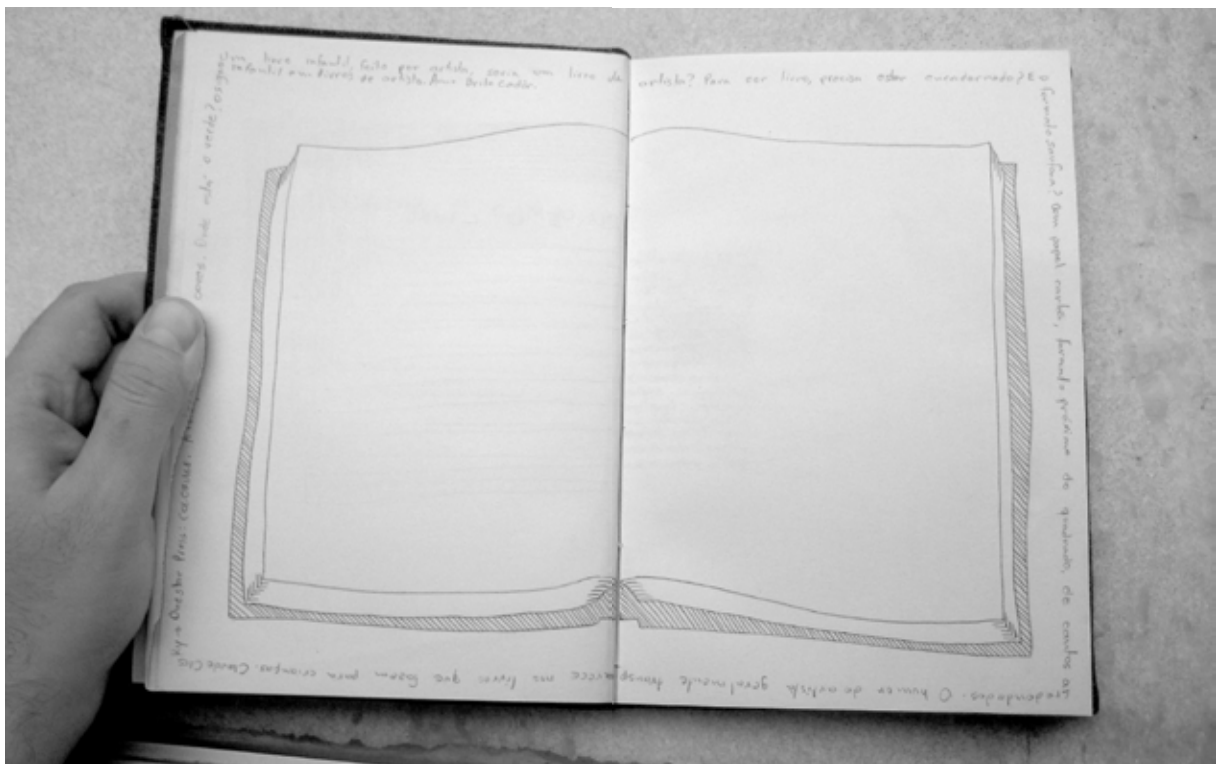
A capa é uma imagem em abismo, que reproduz o desenho de um livro chamado *Illuminuras*, que por sua vez mostra outro livro desenhado na capa.

O livro inicia com um texto totalmente ilustrado que ensina como fazer um livro, com diagramas sobre paginação, em que se explica como montar um livro usando um computador e uma impressora, utilizando métodos caseiros de encadernação: alguns desenhos explicam como encadernar improvisando uma prensa com tábuas de madeira e um sargento. Em lugar da máquina de escrever ou das letras do computador, letras de fôrma manuscritas. As fotografias, incluindo um *printscreen*, a imagem da tela comumente encontrada em manuais que ensinam a utilizar programas de computador, foram substituídas por desenhos. Ao mesmo tempo em que padroniza os tipos de imagem — diagramas, fotografias e gráficos explicativos — o desenho tem um outro propósito: o que era impessoal e distante torna-se próximo, pela ação do desenhista.

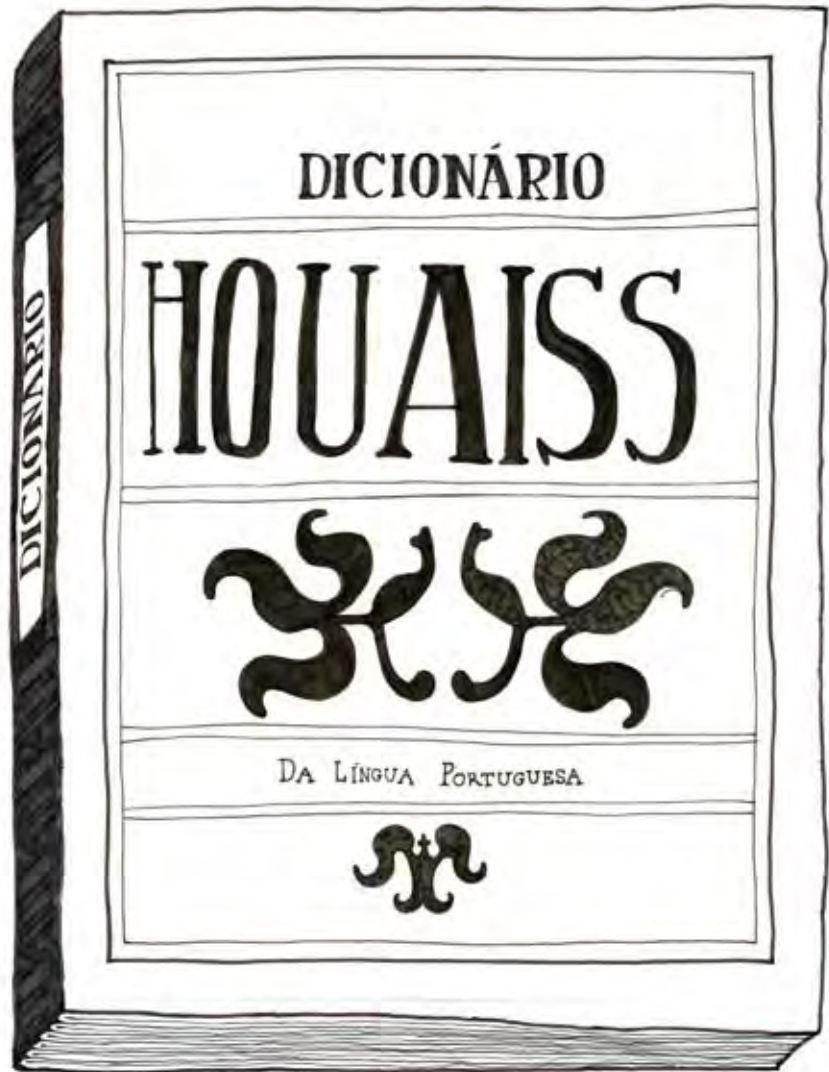
Os desenhos, de fato, explicam o processo. São verdadeiras *iluminuras*. A ausência de cor é compensada pela delicadeza das linhas e a criação de texturas preenchendo algumas áreas da imagem.

O livro foi concebido como um diálogo por imagens, em que cada imagem surge como resposta a uma imagem, uma proposição, uma pergunta. Não existe nenhuma indicação de divisão em capítulos, a ausência de um sumário torna mais orgânico o percurso, passamos de uma seção a outra sem perceber, mas é possível identificar algumas seções pelo tipo de imagens (ou pela ausência de imagens e predomínio do texto).

Em uma segunda parte, cada artista mostra em uma página o seu livro preferido, por desenho ou fotografia. As fotografias dificultam a identificação das obras, pois mostram o livro aberto, enquanto os desenhos mostram sempre uma capa inventada para uma obra conhecida, com o nome do autor e o título em destaque. São redesenhadas as capas de obras literárias, como *Cent Mille Millions de Poèmes*, (Raymond Queneau), *L'Infraordinaire* (Georges Perec), *Dicionário Houaiss*, *A luz é como a água* (Garcia Marquez), *Tentative d'Épuisement d'un lieu Parisien* (Perec), *Memorial do Convento* (Saramago) e *A Invenção de Morel* (Adolfo Bioy Casares). A partir deste último, inicia uma terceira parte do livro, uma troca de leituras, a partir de uma proposição simples: cada um deve ler um exemplar do livro fazendo anotações e grifando frases ou palavras; depois, trocam os exemplares, e acrescentam uma nova camada de grifos e anotações.



Marco Antonio Mota e Júlio Martins. *Iluminuras*, 2010.



DICIONÁRIO

HOVAISS



DA LÍNGUA PORTUGUESA





Mateo López, *Deriva*, 2009

Ao receber uma proposta da Trienal Poli/Gráfica de San Juan (Porto Rico) para publicar um livro de artista, o colombiano Mateo López parece ter reunido ideias a respeito do livro, em uma tentativa de definir o que é um livro de artista em seu conteúdo e forma. A obra é um livro que “pode chegar a ser um livro, os planos de um livro colossal, que fala sobre a criação plástica e literária, o sentido de fazer um livro, a função dos livros, os jogos mentais para se chegar a uma ideia” (Orozco in López, 2009). Os materiais reunidos para a obra fazem parte de uma instalação que tem o mesmo nome do livro, *Deriva*, de 2009.

As ideias são apresentadas como projetos de intervenções e ações artísticas envolvendo livros e bibliotecas, ou sob a forma de desenhos e colagens de livros bizarros ou irrealizáveis, como o “Lições de Perspectiva”, um caderno que tem o formato de um trapézio, simulando um livro sobre a mesa visto em perspectiva.

Os planos do artista para fazer um livro incluem um *flipbook*, um livro de uma só folha (que pode ser uma única folha de papel, como também remeter à sua origem vegetal, a folha de uma árvore), um álbum de fotos, uma pasta sanfonada, obras em processo, um desenho à deriva (ação a realizar em uma biblioteca pública), livro-espaco, “bordes del dibujo” (projeto para livro de artista, 2006, em que os cortes em uma resma de papel, seguindo uma planta de arquitetura, formam uma maquete da cidade, passando do bidimensional ao tridimensional), caderno de desenho (“compendio de outras constelações”), até um livro monumental, em forma de bobina de papel.





Fazem parte da tipologia dos livros alguns livros-objeto, como a obra “Abraço”, em que dois livros se encaixam, com suas folhas intercaladas, de modo que é impossível soltá-los.

Usando uma dobra na página, o artista explora a possibilidade de esconder/revelar elementos, ou de obter uma página mais larga do que o normal, permitindo a visualização simultânea de diversas etapas de um processo. *Deriva* também faz uma espécie de inventário de tipos de papel, texturas e cores, utilizando desenhos, recortes e colagens, com aproveitamento de embalagens e papéis usados. O tema do livro é as possibilidades de existência do livro.

“Em cada pergunta ao redor do livro, encontrei um desenho — uma leitura — que se ramificou em outros” (López, 2009). O processo de associação de ideias, que procede por analogias, é evidenciado ao longo do livro, em que uma ideia parece derivar de outra, ou que uma forma sugere um desenho, uma nova proposição — o padrão de linhas onduladas, encontrado na parte de dentro de um envelope, ganhou o desenho de um barco sozinho, à deriva...

O artista Mateo López decidiu fazer um livro, e a tarefa se converteu em uma forte indecisão. Qual é o livro que pode surgir das páginas de *Deriva*? De que trata? Conta alguma história? Estas respostas nem sequer o artista sabe, mas talvez sua obra, a obra que está por vir nos próximos anos nos dê alguma resposta. É o artista quem diz, no posfácio do livro: “Faz menos de dois meses descobri que os livros não terminam nunca, que é possível que as histórias continuem escrevendo-se a si mesmas sem autor” (López, 2009).



Mateo López, *Deriva*, 2009

# Alegorias da Leitura





A palavra leitura não remete para um conceito, e sim para um conjunto de práticas difusas. É uma palavra de significado vago: por onde começar a examiná-la? (Barthes; Compagnon, 1984, p. 184)

Ler não é decifrar, ler é puxar um fio  
Ana Cristina César

A leitura é uma técnica de descodificação, “sendo os signos inscritos segundo determinado código (escritas, músicas, diagramas), a leitura é a operação inversa, que permite descodificá-los” (Barthes & Compagnon, 1984, p. 184). Esse é apenas o primeiro nível, de reconhecimento dos caracteres. “A semiologia projeta uma nova luz sobre a leitura. Postula que toda a produção de sentido se faz segundo certos códigos: sem códigos, não há comunicação, não há trocas intersubjetivas” (Barthes & Compagnon, 1984, p. 204). Ler é descodificar também os sentidos, as estruturas, de um texto ou de uma imagem.

Existem dois tipos de leitura, como operação (objeto principal do ensino primário) e como atividade, como desenvolvimento da inteligência crítica. A leitura como operação tem como objetivo o reconhecimento do código utilizado e a decifração, enquanto a leitura como atividade preocupa-se com o sentido da mensagem. Umberto Eco fala de “leitor semântico” e “leitor crítico”, o primeiro busca o significado do texto, enquanto o segundo “procura explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas” (Eco, 1995, p. 12). Para o leitor crítico, “ler torna-se então método intelectual destinado a organizar um saber” (Barthes & Compagnon, 1984, p. 186).

A leitura de um texto é governada por “dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna livro” (Chartier, 1994, p. 8). Tais dispositivos, chamados de paratextuais, são detalhados em outro capítulo. Interessa aqui pensar qual é o estatuto da imagem, como pode ser lida, ou melhor, como pode ser interpretada quando aparece em um livro.

Na retórica antiga, a alegoria era uma forma de transmissão de saberes de acordo com a capacidade do leitor, e exige portanto um outro tipo de leitura. “Existe um autor que escreve alegorias, que diz uma coisa e quer dizer outra; mas também existe a necessidade de um leitor, um intérprete que lê em dois ou mais níveis” (Plate, 2005, p. 40).

Uma das formas de alegoria é a paródia, e todos os historiadores concordam que “a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor” (Hutcheon, 1989, p.31).

“O impulso alegórico que caracteriza o pós-modernismo é uma consequência direta de sua preocupação com a leitura” (Owens, 1994, p. 73).

“De fato, a partir do final dos anos 60 os artistas utilizam a linguagem na arte. Alguns dentre eles realizarão assim, partindo desta tentação, uma passagem ao ato radical, criando obras literalmente invisíveis, transmitidas unicamente por um enunciado. Não é somente a primazia do visível nas artes plásticas que se encontra assim contestada. É também uma forma de arte ligada ao objeto (e ao artesanato do artista, ligado à mão e ao seu saber fazer). A estética implicada por essa forma de arte do final dos anos 60 é uma estética contextual, que aponta para a ausência mais do que para a presença” (Foray apud Rocha, 2008, p. 152).

Platão, no livro Fedro, atribui ao deus egípcio Thot a invenção da escrita. A ele também são atribuídas a criação da matemática, da astronomia e da medicina: em todas essas ciências, é preciso aprender a ler os sinais. O ato interpretativo está desde a origem associado a um tipo de leitura dos signos, e mesmo na China antiga, os mais antigos caracteres são associados a práticas divinatórias, de leitura dos sinais inscritos em cascos de tartaruga. Thot, conhecido como Hermes entre os gregos, deu nome à ciência da interpretação, a hermenêutica.

“Não há compreensão da obra senão através de um processo de interpretação, porque se pode olhar sem ver e procurar sem encontrar, mas não encontrar sem procurar nem ver sem ter olhado” (Pareyson, 1984, p. 169).

## A enciclopédia e a leitura

Existem dois modos de leitura, uma chamada intensiva, que incorpora o que leu em suas práticas, com “poucos textos, bem conhecidos, que habitam o espírito” (Chartier, 1996, p. 87). A Bíblia e os almanaques, consultados ao longo do ano, um por motivos religiosos, o outro por questões práticas, formam o modo predominante de leitura durante a Idade Média, em que o leitor intensivo é “confrontado a um corpus limitado e fechado de textos, lidos e relidos, memorizados e recitados, ouvidos e conhecidos de cor, transmitidos de geração em geração” (Chartier, 1994, p. 99).

A estruturação tradicional do conhecimento, orgânico ou holístico, encoraja os leitores “intensivos” a perceber o que d’Alembert chamou de o encadeamento dos conhecimentos, “em outras palavras, os elos entre diferentes disciplinas ou especialidades, o sistema subjacente a elas. As enciclopédias medievais e renascentistas foram projetadas para serem lidas e não consultadas” (Burke, 2003, p. 167).

Com o advento dos tipos móveis, o aumento na produção de livros e a consequente circulação de obras, surge no século XVI um novo modo de leitura, que abandona a leitura integral, e extrai de cada texto o que for necessário para o desenvolvimento de um argumento ou de uma pesquisa. Torna-se comum a leitura extensiva, de numerosos textos.

A comparação entre os textos estimula a leitura por fragmentos, e com as primeiras universidades, surge a necessidade de livros especializados, obras de consulta e de referência. A divisão em verbetes, o uso de um índice e a ordem alfabética são elementos incorporados às enciclopédias que permitem a leitura de trechos escolhidos, lidos em qualquer ordem, de acordo com a vontade ou a necessidade.

## Leitura e interpretação de imagens

Ler uma obra de arte pode também querer dizer ‘visualizá-la’  
Luigy Pareyson

A palavra leitura pode não ser a mais adequada para se referir a uma obra de artes visuais. Mesmo se tratando de livros de artista, “ficaria melhor falarmos de algo que sem questionamentos indicasse compreensão, decifração, interpretação, decodificação, dedução etc.” (Silveira, 2008, p. 47). Aqui, nesta tese, como falamos de escrita por imagens, e muitas vezes pensamos a imagem como um código, e o livro de artista como um tipo de diagrama, usaremos a palavra leitura para tratar dessas produções, apesar da ressalva feita.

“A interpretação das imagens é substancialmente diferente da interpretação das palavras. Em outros termos, os aspectos sintáticos, prescritivos, verídicos da gramática verbal dificilmente podem ser aplicados aos eventos pictóricos” (Calabrese, 1987, p. 193). Se considerarmos o encadeamento de imagens como uma forma de produzir argumentos, podemos falar de sintaxe da imagem e do livro. Mas muitas outras comparações podem ser feitas entre leitura de textos e de imagens. A interpretação de uma imagem pode servir-se de uma pluralidade de teorias e instrumentos científicos, pode utilizar a linguística e a historiografia, a filosofia e a crítica de arte.

As disciplinas aplicadas à imagem devem ensinar a vê-la. Jacques Aumont distingue duas linhas teóricas de interpretação da imagem: a semiologia, que em sua linha estruturalista aplicou conceitos linguísticos a sistemas de signos não-linguísticos para desvendar o seu funcionamento; e a iconologia, que busca o significado da imagem e predomina entre os historiadores da arte (Aumont, 2006, p. 251). Enquanto a iconologia objetiva essencialmente o estado do que as imagens *representam*, a semiótica busca “descortinar os mecanismos da significação” e do “processo de significação” (Damisch, 1975 apud Santaella & Nöth, 2005, p. 98).

A abordagem semiológica distingue os diferentes níveis de codificação das imagens entre universais, naturais e convencionais. Os universais resultam da percepção (ícones); os códigos relativamente naturais, porém mais estruturados socialmente baseiam-se em analogias (índice), enquanto os códigos convencionais são totalmente determinados pelo contexto social (símbolo).

Na leitura iconológica, a imagem também tem camadas de significado, logo deve ser lida em diversos níveis. O primeiro nível de leitura, fatural ou denotativo, é o mais imediato, de reconhecimento da

As significações de um texto “são dependentes das formas pelas quais eles são recebidos e apropriados por seus leitores (e editores)” (Chartier, 1994, p. 12).

“A imagem veicula fatalmente outra coisa que não ela mesma, e essa outra coisa não pode deixar de ter relação com a sociedade que a produz e consome” (Barthes, 2005, p. 74)

“A obra de arte exerce muitas funções não-artísticas, teóricas, práticas, filosóficas, morais, políticas, religiosas, sociais e assim por diante, mas as exerce precisamente como obra de arte” (Pareyson, 1984, p. 153).

“O propósito de escrever é dar significado, explicar as imagens” (Flusser, 2007, p. 144).

“Nas coleções de príncipes e cardeais, os quadros são alinhados na parede como os livros na estante, prontos para a consulta”. Essa é a leitura tipicamente seiscentista das obras de arte (Argan, 2004, p. 18).

Na época de Carlos Magno, a leitura de textos religiosos considerava que o sentido real só podia ser percebido pela reflexão introspectiva e a meditação. “A leitura se assemelhava de certa forma à leitura de tipo pós-moderna, que valoriza a resposta do leitor – o sentido de um texto é o que o leitor lhe atribui” (Olson, p. 161).

“A obra fala a quem sabe interrogá-la melhor”, e revela-se a cada um da sua maneira – “cabe ao leitor tornar-se congenial com a obra à qual quer ter acesso”. (Pareyson, 1984, p. 173).

“O que o leitor vê no texto depende do seu nível de competência” (Olson, p. 289)

“A natureza peculiar da comunicação simbólica é de ser passível de diversos graus de interpretação, segundo o nível daquele que interroga o texto” (Busi e Loewenthal, apud Almeida, 2005, p. 47)

“A recepção de uma obra é, em cada ocorrência, sempre parcial, pois nenhuma contemplação, nenhuma leitura, nenhuma audição é suficientemente prolongada ou atenta para esgotar as propriedades dessa obra” (Genette, 2001, p. 217).

imagem e identificação dos seus elementos constitutivos. Ele é seguido pelo chamado nível iconográfico, ou de significação secundária, que supõe conhecimento dos códigos tradicionais adotados nas imagens, o que inclui a alegoria. O terceiro nível, propriamente iconológico, refere-se ao significado intrínseco ou essencial, que constitui o mundo dos valores simbólicos. Este nível mais profundo de pesquisa “revela a maneira pela qual, sob condições históricas variantes, as tendências essenciais da mente humana foram expressas através de temas e conceitos específicos” (Santaella & Nöth, 2005, p. 98).

O desenho é uma mensagem codificada, e “como todos os códigos, o desenho exige uma aprendizagem” (Barthes, 1990, p. 35). Para decifrar as imagens, “é preciso aprender as convenções que lhes imprimem significados” (Flusser, 2007, p. 142). Consideramos que “a representação gráfica transmite, sempre e simultaneamente, tanto os traços figurativos do objeto, como a chave interpretativa, por intermédio dos quais o objeto foi e deve ser observado” (Massironi, 1982, p. 92). Como se trata de um código específico, a imagem, decifrar quer dizer apenas entender as regras de seu funcionamento, mas não necessariamente atribuir um significado único, excluindo outras possibilidades de interpretação. Buscamos, por isso, nas próprias imagens a sua decifração, para depois realizar a interpretação com o que sabemos a respeito da obra, do artista, do seu contexto de produção.

## **Aprendendo a ler arte: os livros de artista**

Em qualquer livro de artista, existe um primeiro nível de leitura, que é o reconhecimento do código. Mas “ler não é jamais apenas decifrar ou reconhecer os signos” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 179).

O livro de artista “confronta o leitor com uma situação enigmática que requer muito mais atenção do que passar por um mural, ou mesmo ler um romance” (Hoffberg, 1993, p. 9). Diferentemente de uma pintura, o livro tem como uma de suas características a facilidade de ser levado para qualquer lugar, de retomar a leitura, o que permite pensar a respeito da obra mais detidamente.

Ora, ler toma tempo, não somente para decifrar, mas ainda para meditar. Ler verdadeiramente é reler. Mas a arte contemporânea, colocando fim na necessidade de contemplar as obras por

elas mesmas, nos faz perder o hábito de lhes consagrar o tempo que algumas pedem (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 77-78).

Ler um livro de artista é “apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função” (Carrión, 2011, p. 61). Ou seja, qual o papel de cada elemento na estrutura do livro, como cada um contribui para o significado da obra. Mas “cada livro requer uma leitura diferente” (Carrión, 2011, p. 62), e por isso são utilizadas estratégias diversificadas. Por outro lado, “cada verdadeira leitura é um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível” (Pareyson, 1984, p. 169). Assim, “estamos condenados a ter apenas aproximações, a caminhar seguindo as pegadas de algo que, quando queremos que se torne objeto presencial, já se tornou um vestígio” (Beuchot, 2004, p. 177).

Neste capítulo, a leitura como uma atitude corporal e a oposição ler/ver servem como mote para colocar o ato de ler em destaque em dois livros de artista que se estruturam a partir de um texto. Utilizando o termo criado pelo artista Bruno Munari para designar pequenos livros sem texto nem imagem, o verbete “livro ilegível” trata a ilegibilidade do texto como condição de visibilidade.

A combinação de poemas, desenhos, mapas e fotografias em uma mesma obra provoca outro tipo de leitura. O livro de Lawrence Weiner, *Ducks on a Pond*, é um percurso, um relato e ao mesmo tempo uma encenação teatral, o espaço onde acontecem as diversas ações. A multiplicidade de elementos instiga múltiplas leituras. Teatro e itinerário, dois tipos de obras de referência baseadas em imagens muito em voga no período barroco, já foram sinônimos, como demonstra o *Theatrum Orbis Terrarum*, também conhecido como *Atlas Maior* (1662).

Nas enciclopédias e nas obras de referência, “a chance de uma leitura correta da imagem é governada por três variáveis: o código, a legenda e o contexto” (Gombrich, 1982, p. 142). Os trabalhos aqui apresentados, como será demonstrado, utilizam o código, a legenda e o contexto para aumentar o potencial polissêmico da imagem.

“A maneira de ler mudou ao longo do tempo: mudanças decorrentes tanto da estrutura dos próprios textos como das premissas adotadas a respeito do que eles significam” (Olson, p. 159).

Os livros de artista “comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos” (Benjamin, 1985, p. 193).

eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão e movo-me lentamente de frente a cada folha e meus olhos passeiam atentos as palavras que se sucedem, que se repetem e que se completam na busca de um todo que tenha um sentido, que tenha um começo, um meio e um fim.

# Leitura

Ler um livro é perceber sequencialmente sua estrutura  
Ulises Carrión

“O livro de artista é uma verdadeira experiência interativa, não apenas conceitualmente, mas fisicamente” (Hoffberg, 1993, p. 9), virar as páginas e perceber sua estrutura ao mesmo tempo sequencial e descontínua é parte do processo de leitura. O leitor deve fazer a ligação entre a página que está diante dos olhos, a que a precedeu e a que sucede, em busca do sentido, pois “um texto só existe se houver um leitor para lhe dar significado” (Chartier, 1994, p. 11).

Antigamente, o leitor interiorizava o texto; ele fazia de sua voz o corpo do outro; ele era, ao mesmo tempo, autor. Hoje o texto não impõe o seu ritmo ao indivíduo, ele não se manifesta mais pela voz do leitor. Essa suspensão do emprego do corpo, condição de sua autonomia, equivale a um distanciamento do texto (Michel de Certeau apud Chartier, 1994, p. 23).

Em algumas obras de artes visuais, existe um deslocamento da figura do espectador, que assume cada vez mais um papel ativo a partir da década de 1960. “Nos procedimentos de montagem contemporâneos, o sujeito é o espectador/leitor” (Buchloh, 1982, p. 116), diferente de outros tipos de obras, em que o sujeito primordial é sempre um autor centralizado.

No caso específico dos livros de artista, mesmo quando o leitor não é convidado a participar efetivamente da obra, como nos livros de Robert Filliou, o sentido da obra sempre é dado pelo seu manuseio. O corpo participa, pois “na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo” (Zumthor, 2007, p. 63).

Vera Chaves Barcellos transforma o ato de ler em uma performance, que resulta em um livro chamado *Momento Vital*, de 1979. Uma única frase escrita à mão percorre todo o livro:

eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão e movo-me lentamente defronte a cada folha e meus olhos passeiam atentos às palavras que se sucedem, que se repetem e que se completam na busca de um todo que tenha um sentido, que tenha um começo, um meio e um fim.

“De fato, em primeiro lugar chega-se à contemplação através de um processo muito ativo de interpretação, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, buscou o ponto de vista onde colocar-se para olhá-la: perscrutou-a por todo lado, defrontou-a de mil maneiras, interrogou-a longamente, instaurou um verdadeiro e próprio diálogo com ela, feito de perguntas e respostas, de perguntas que se souberam fazer e de respostas que se souberam captar, tentou compreender-lhe o segredo, buscou a perspectiva mais reveladora e o aspecto mais eloquente; em suma, desenvolveu uma atividade intensa e contínua” (Pareyson, 1984, p. 155).

“O uso do texto, seus modos narrativos e as diferentes funções que cumprem, criam tempos de apreciação que convidam a performances e atitudes distintas da que temos diante de uma obra puramente visual ou plástica” (Santos, 2009, p.130).



Na primeira página, apenas a palavra “eu” posicionada um pouco acima da metade da página, próxima da margem esquerda. A página seguinte repete o conteúdo da anterior e acrescenta mais uma palavra, “eu estou”, e assim sucessivamente, até chegar na última palavra da última página, que é “fim”. Essa repetição de palavras ocupando a mesma posição na página é uma dilatação do tempo de leitura da frase: somos obrigados a recomeçar sempre, em cada página, e cada instante é uma atualização do presente. O texto não é a narrativa de um acontecimento, mas é em si mesmo um acontecimento que se desdobra pouco a pouco, e que presenciamos à medida em que viramos a página.

A performance coloca em cena novamente o corpo, e com isso reaproxima o autor e o leitor, confundidos em um só corpo no momento da leitura. Por via textual, a artista faz o leitor perceber que o corpo inteiro está implicado na leitura, ele acompanha o desenrolar do texto no livro que tem em mãos, a leitura é contemporânea do texto, de sua escrita.

“Cada nova leitura é uma nova interpretação” (Pareyson, 1984, p. 152), e a performance é uma maneira de retomar esta relação do leitor com o aqui e agora da obra, em permanente atualização, a cada leitura ou reencenação. A folha de rosto indica que a tiragem é ilimitada, apontando para sua condição de obra que se realiza infinitas vezes, sempre no momento vital de encontro do livro com o seu leitor.

Mas por que é importante que o texto seja manuscrito, não datilografado ou impresso? “O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício” (Zumthor, 2007, p. 73). A caligrafia é um prolongamento do corpo, em que “o gesto não se separa da palavra” (Sesma, 2004, p. 83). As letras, em um texto manuscrito, não são exatamente repetíveis, existem pequenas variações que contribuem para confundir as fronteiras entre olhar e ler, entre escrita e desenho.

Impressa ou manuscrita, a letra é sempre um desenho. Existe outra forma de modificar a percepção que temos de um texto, modificando sua aparência, sua forma, sua cor ou seu tamanho. O verbo “ler” se torna objeto de leitura no livro de Giovanni Anselmo, *Lire* (1990). É um trabalho sobre as propriedades visuais da palavra impressa.



Giovanni Anselmo, *Lire*, 1990

O livro começa com a palavra “lire” no centro da página, os caracteres são claramente reconhecíveis, mas vão diminuindo até se tornarem ilegíveis, depois invisíveis, deixando no centro do livro uma página desoladamente branca. Na segunda metade do livro, acontece o movimento contrário: as letras se tornam progressivamente maiores, até saírem da página e deixarem a última página completamente negra (Guindani, 2006, p. 29).

Tomando a palavra como matéria, um objeto colocado na página, Anselmo varia o tamanho e escala das letras até que uma progressão é estabelecida, tendo a aproximação ou o afastamento como dois polos da leitura. Nos dois casos, o texto desaparece para revelar a página, branca ou negra, como uma entidade material que se oferece ao olhar. Um livro de artista propõe um “novo modo de leitura, não apenas com os olhos, mas também com as mãos” (Hoffberg, 1993, p. 9). O leitor controla a velocidade em que as páginas são viradas, pode aumentar ou diminuir o ritmo, de um modo que não é possível em um romance ou em outro tipo de livro sem prejuízo para o entendimento da obra.

A palavra impressa, a forma das letras, a proporção com a página, a mancha gráfica, a relação do branco com o preto, figura e fundo: Anselmo produz uma verdadeira taxonomia da página e do livro. O resultado é que o espectador se encontra “lendo” da mesma maneira que vê.

O livro teve uma edição em italiano, com o verbo “leggere”, e uma em francês, com o verbo “lire”. Na edição italiana, um segundo sentido de leitura é dado: “leggere” também é o feminino plural de “leggero”, que quer dizer leve.

# Livro ilegível

Ferme les yeux et tu verras.  
Joubert

Um texto pode ser ilegível pela dificuldade que oferece para sua interpretação, ou de reconhecimento dos caracteres, ou ainda por desconhecermos o código em que foi escrito, como acontece com um ocidental diante de um livro escrito em japonês ou árabe.

Quanto mais um texto se torna ilegível, mais destaque ganha o seu aspecto visual. No caso da caligrafia árabe em sua relação com o livro, o objetivo é “provocar uma reação estética”, de encantamento pelas formas. É este “apelo estético independente do seu sentido” que permite que as caligrafias do oriente possam ser admiradas, mesmo por quem ignora a língua (Grabar, 1989, p. 58).

Roland Topor leva o procedimento de obliteração do texto ao limite: onde deveria constar as informações da capa (autor, título, editora, ano), o texto foi coberto por inúmeras linhas rabiscadas, formando retângulos pretos que demarcam a posição de cada elemento gráfico. A publicação é identificada apenas por uma cinta com o sobrenome do artista e o título, *Souvenir* (1969), escrito com um tipo que imita a escrita cursiva. Sem a cinta, o livro perde qualquer referência ao seu autor.

Conhecido por seus desenhos a bico de pena, feitos com hachuras e traços diagonais cruzados, Topor cobre completamente o texto também no interior do livro, impedindo o reconhecimento de qualquer palavra. De certa forma, chama a atenção para a apresentação gráfica do texto: a posição e a altura de cada retângulo permite identificar a estrutura da página de rosto e a dedicatória (blocos de texto centralizado). O texto propriamente dito (justificado à esquerda e à direita), ocupa dez páginas, em que foram riscadas uma a uma cada palavra, com traços diagonais regulares, impossibilitando o discernimento de ascendentes e descendentes, fundamental para o reconhecimento de letras e a identificação das palavras.

Os livros aqui apresentados são ilegíveis em um sentido diferente dos “Livros Ilegíveis” de Bruno Munari. Nos livros do artista italiano, a ausência de texto é o que os torna ilegíveis, enquanto que os livros mostrados neste capítulo são ilegíveis pela impossibilidade de ler o texto.

Um livro agradável de ler sempre deve ser ilegível (uma mulher sem importância, na introdução de *The Wonderful Book, réflexions on Rose Sélavy*, Paris, 1924)





Bruno Vilela, *Voo Cego*, 2010

O voo cego é realizado apenas com instrumentos de navegação aérea, sem visão do que ocorre fora da cabine.

Se um livro cujo texto deve ser visto mas não pode ser lido faz pensar na equivalência entre o legível e o visível, haverá equivalência entre o invisível e o ilegível? Qual é a relação entre estes dois termos?

Uma investigação a respeito das potências do visível é conduzida pelo artista Bruno Vilela em *Voo Cego* (2010). Nas páginas pares, o desenho de um signo descrevendo uma parábola atravessa o céu. As páginas ímpares são impressas com verniz transparente em relevo, cada uma com um texto escrito em braile. Quase não se vê a impressão em braile, a não ser pelo reflexo da luz no verniz. Em certos pontos do braile o verniz é coberto com tinta fluorescente, formando imagens. Ao apagar a luz vemos se formar no meio do texto em braile constelações e desenhos diferentes em cada página. O livro faz pensar que “talvez se leia sempre no escuro... A leitura depende da escuridão da noite. Mesmo que se leia em pleno dia, fora, faz-se noite em redor do livro” (Marguerite Duras apud Certeau, 2004, p. 269).

Em cada página dupla, o texto em braile se refere à imagem formada ao apagar das luzes. Às vezes a associação é direta, imediata: em uma delas tem um texto sobre Órion, personagem da mitologia grega, e a constelação de Órion, formada por estrelas brilhantes e visíveis em ambos hemisférios; um texto técnico sobre o sol é associado ao desenho do sol nascendo; ao apagar das luzes surge do texto sobre a geofísica da terra um círculo feito de pontos. Outras imagens que surgem do padrão de pontos são a silhueta de um avião visto de cima e o perfil de um aeroplano decolando e depois pousando (o símbolo do embarque/desembarque utilizado em aeroportos).

O livro produz um curto-circuito: quem lê o texto em braile não consegue ver, quem vê a imagem não sabe ler. Isso gera uma interação entre aquele que enxerga, o vidente, e o cego, pois o vidente precisa do cego para que leia o texto que ali está, e o cego por sua vez precisa do vidente para descrever o desenho. É preciso apagar a luz para ver melhor.

# Itinerário

todo relato é um relato de viagem  
Michel de Certeau

Um tema explorado na retórica antiga e que perdura na literatura moderna e contemporânea é a viagem marítima como alegoria do ofício poético. Os poemas *Brinde* e *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé, ou o *Barco Bêbado* de Arthur Rimbaud, ou *Ulysses* de Joyce e *Omeros* de Derek Walcott são exemplos disso.

O desenho de um veleiro que se repete em várias páginas dá o tom da viagem como uma metáfora da leitura no livro *Towards a Theatrical Engagement: Ducks on a Pond*, de Lawrence Weiner (1988). A folha de rosto tem um subtítulo complementar: *The travel of Margaret Mary (in search of a suitable mise-en-scene)*.

A narrativa é formada com os elementos mais disparatados: mapas, desenhos, frases e fotografias criam uma obra que se aproxima de um poema. Os códigos de representação verbal e visual se misturam, como na montagem alegórica, e produzem novos sentidos. Weiner, em certa medida, transforma o espaço do livro em palco ou encenação, a começar pelo título (“por um engajamento teatral” e “em busca de uma *mise-en-scene* adequada”), e a viagem serve de pretexto para diversos tipos de representação, incluindo a representação teatral.

O artista é mostrado como um personagem do livro, ele aparece em fotografias sendo filmado, dando um depoimento ou uma entrevista, para reportagem ou documentário. Em duas fotos, o artista está de costas, contradizendo a convenção do teatro e do retrato, em que nunca se dá as costas para a plateia.

As fotografias mostram também a *mise-en-scene*, a construção da cena: vemos a equipe de produção, o pedestal do microfone e os tripés com os equipamentos de gravação e de iluminação. Uma das fotos mostra apenas o fotógrafo, com sua sombra projetada na parede. Na mesma página, logo abaixo, uma foto coloca em primeiro plano as costas de um cinegrafista, que está filmando o artista que

A narrativa é um tipo de percurso, em que o leitor percorre o livro.

O artista Keith Smith usa a metáfora do percurso para explicar os modos de organizar a informação usando a estrutura do livro, em grupos, séries ou sequências, que ele compara a uma viagem de carona, sem conhecer o destino, ou uma viagem de um ponto A até um ponto Z, incluindo paradas e desvios, ou uma viagem condicionada, como nos mecanismos de busca, em que o resultado depende da informação — quanto mais específico, menor o número de respostas.

As narrativas ou aventuras narradas “fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam” (Certeau, 2004, p. 200).

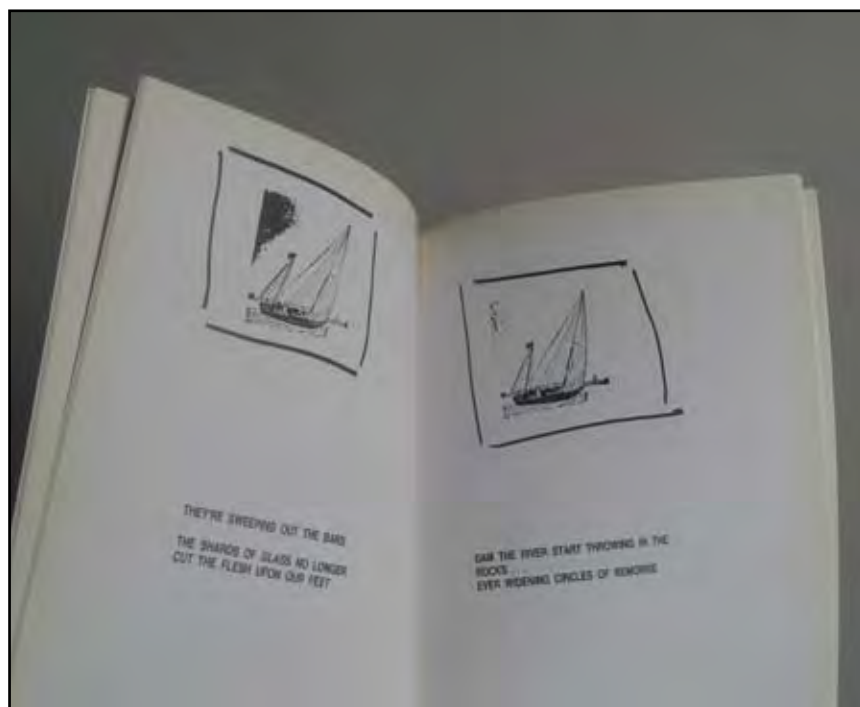
Diferente dos livros de Richard Long e Hamish Fulton, em que o percurso ou a caminhada realizados servem de ponto de partida, muitas vezes com a finalidade de fornecer orientações para que outros possam seguir os mesmos caminhos, aqui o percurso é metafórico, insinuado pelos mapas e pelo desenho do veleiro.

gesticula enquanto conversa com um entrevistador encoberto pelo cinegrafista. São descritores, figuras colocadas em um mapa para indicar as operações de que resulta. Quase no final, uma frase, “teatro e cinema podem ser falsos, mas são os únicos meios de apresentar uma verdadeira representação da vida”. O livro é um teatro, no sentido em que os antigos mapas também eram chamados de teatros.

Os textos de Weiner parecem incitar a reflexão, e convidam a olhar de um outro modo para o que é conhecido. As frases curtas, como versos de um poema, podem ser lidas em diferentes níveis ao mesmo tempo (interpessoal, metafórico, espacial, político). Linhas grossas, feitas com marcador, enquadrando ou emoldurando o desenho ou as frases que aparecem ao longo do livro funcionam como marcas de leitura, ou demarcações de um itinerário em um mapa.

A “oposição entre a viagem, um dos motivos do livro, e a imobilidade do veleiro, imóvel de página a página” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 179), associada com a presença de diversos mapas do Mar do Norte, remetem ao conhecido livro de artista *A voyage on the North Sea* (1973), de Marcel Broodthaers.

Cada mapa vem acompanhado por uma equação, formada por pequenos retângulos ou barras horizontais unidos por um sinal de adição, após o sinal de igualdade um numeral mostra a quantidade

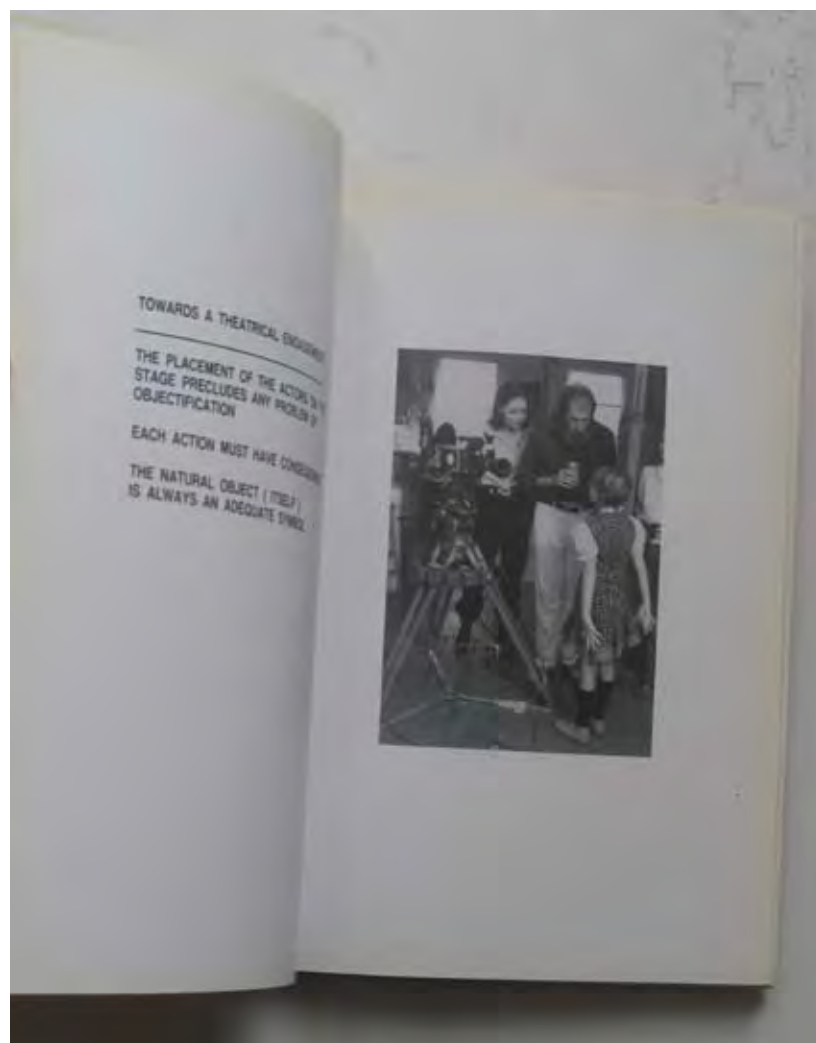


Lawrence Weiner, *Towards a Theatrical Engagement: Ducks on a Pond*, 1988





Entre os séculos XV e XVII, o mapa ganha autonomia. Sem dúvida, a proliferação das figuras “narrativas” que o povoam durante muito tempo (navios, animais e personagens de todo o tipo) tem ainda por função indicar as operações — de viagem, guerreiras, construtoras, políticas ou comerciais — que possibilitam a fabricação de um plano geográfico. Bem longe de serem “ilustrações”, glosas icônicas do texto, essas figurações, como fragmentos de relatos, assinalam no mapa as operações históricas de que resulta. Assim, a caravela pintada no mar fala da expedição marítima que permitiu a representação das costas. Equivale a um descritor de tipo “percurso”. Mas o mapa ganha progressivamente dessas figuras: coloniza o espaço delas, elimina aos poucos as figurações pictóricas das práticas que os produzem. Transformado pela geometria euclidiana e mais tarde descritiva, constituído em conjunto formal de lugares abstratos, é um teatro (este era antigamente o nome dos atlas) onde o mesmo sistema de projeção justapõe no entanto dois elementos bem diversos: os dados fornecidos por uma tradição (A geografia de Ptolomeu, por exemplo) e aqueles que provinham de navegadores (os portulanos, por exemplo). (Certeau, 2004, p. 206)



Lawrence Weiner, *Towards a Theatrical Engagement: Ducks on a Pond*, 1988

de barras, como se indicasse uma ordenação, sucessão ou etapas de um percurso. A ordem de apresentação dos mapas não é a mesma ordem indicada pela numeração que os acompanha — devemos fazer nossa própria rota ou devemos retomar os passos do artista e refazer, mesmo que mentalmente, o seu percurso?

Mais interessado em fazer perguntas do que em respondê-las, o artista indica em um dos mapas outro itinerário: é difícil identificar sua localização, em qual oceano, não existe indicação de latitude e longitude, nenhum nome de cidade conhecida é mostrado. Como no mapa usado por Lewis Carroll na “Caça ao Snark”, uma seta aponta para o meio do mar, nenhum local específico, nenhuma ilha é indicada. Um livro é uma viagem ao desconhecido.

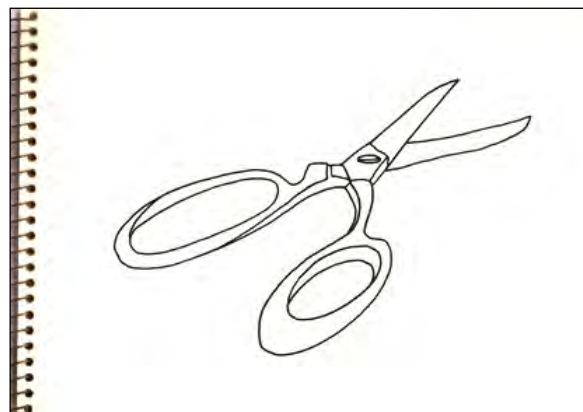
# Código

A leitura (e interpretação) de uma imagem depende do conhecimento do código utilizado na representação das figuras, pois “a imagem, para além de se fazer passar pela coisa que reproduz, transmite também informações relativas ao modo como a imagem pode ser lida ou utilizada” (Massironi, 1982, p. 47).

Em uma página de um manuscrito medieval, o tamanho de cada pessoa em uma cena pode ser definido pela sua importância, em que a figura de Cristo ou do rei era sempre maior do que as outras. O código, nesse caso, enfatiza a hierarquia social ou religiosa utilizando a escala relativa das figuras. Nas pinturas medievais, também era comum atribuir “campos semânticos” em que se estrutura a cena, como direita/esquerda, acima/abaixo, centro/periferia. A presença de determinado elemento em cada zona recebe um significado diferente. Também os objetos eram representados escolhendo-se o ângulo mais significativo, ou seja, o que permitisse seu reconhecimento imediato, o que determina se um objeto deve ser representado de frente, de cima ou de lado.

O código às vezes é percebido como algo natural, como acontece muitas vezes com a perspectiva monocular, chamada de “científica”, como se correspondesse à realidade observada e não fosse apenas mais uma maneira de representar o espaço e dispor as figuras de acordo com uma certa ordem. No renascimento, os manuais de desenho colocavam em evidência a construção da imagem segun-

“Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura. Com o desenvolvimento da perspectiva, na Renascença, os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador. A narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: mediante “simbolismo, poses dramáticas, alusões à literatura, título” – ou seja, por meio daquilo que o espectador, por outras fontes, sabia estar ocorrendo.” (Manguel, 2001, p. 25)



Regina Silveira, *Anamorfa*, 1980

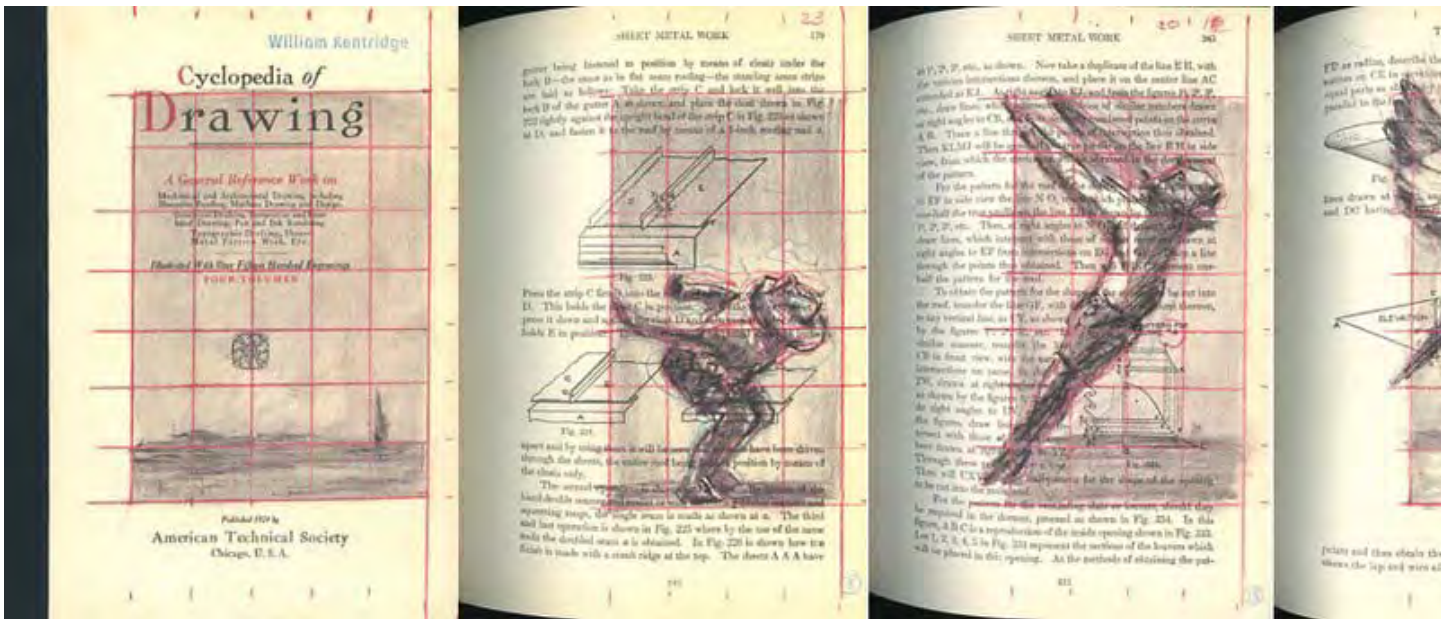
do certos preceitos, e as regras de composição baseadas na lei áurea comprovam o aspecto codificado das pinturas.

“As imagens alegóricas testemunham esta possibilidade de transformar um pensamento abstrato em uma figura, não apenas um pictograma de um conceito, mas também uma evocação poética” (Gombrich, 1982, p. 156).

A presença de um ponto de fuga acima da linha do horizonte e as linhas do piso convergentes são indicações do código de representação (a perspectiva) adotado em muitas pinturas renascentistas. Os artistas do período barroco e maneirista também se interessaram em colocar em evidência os códigos de representação adotados em suas pinturas, interessados que eram pelo artifício. Uma das maneiras de realizar isso era pelo uso da anamorfose, técnica que coloca em dúvida a aparência das coisas,

causa a transformação de elementos e de princípios. Ao invés de reduzir as formas dentro de seus limites visíveis, trata-se de uma projeção de formas para além delas mesmas, de maneira que elas se dilatam, quando vistas sob um determinado ângulo. Trata-se de uma “curiosidade técnica”, mas também de uma “abstração poética”, e ainda, de um mecanismo ilusionista. Enfim, é uma filosofia da realidade mutável (segundo Descartes) (Baltrusaitis apud Hocke, 1986, p. 201).

O livro *Anamorfa* (1980) de Regina Silveira é um estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos. Trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva, quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam esse sistema de representação. Silveira utiliza dois recursos básicos: o estabelecimento de uma quadrícula perspectivada, como malha para mensuração harmonizada com o espaço virtual da fotografia,



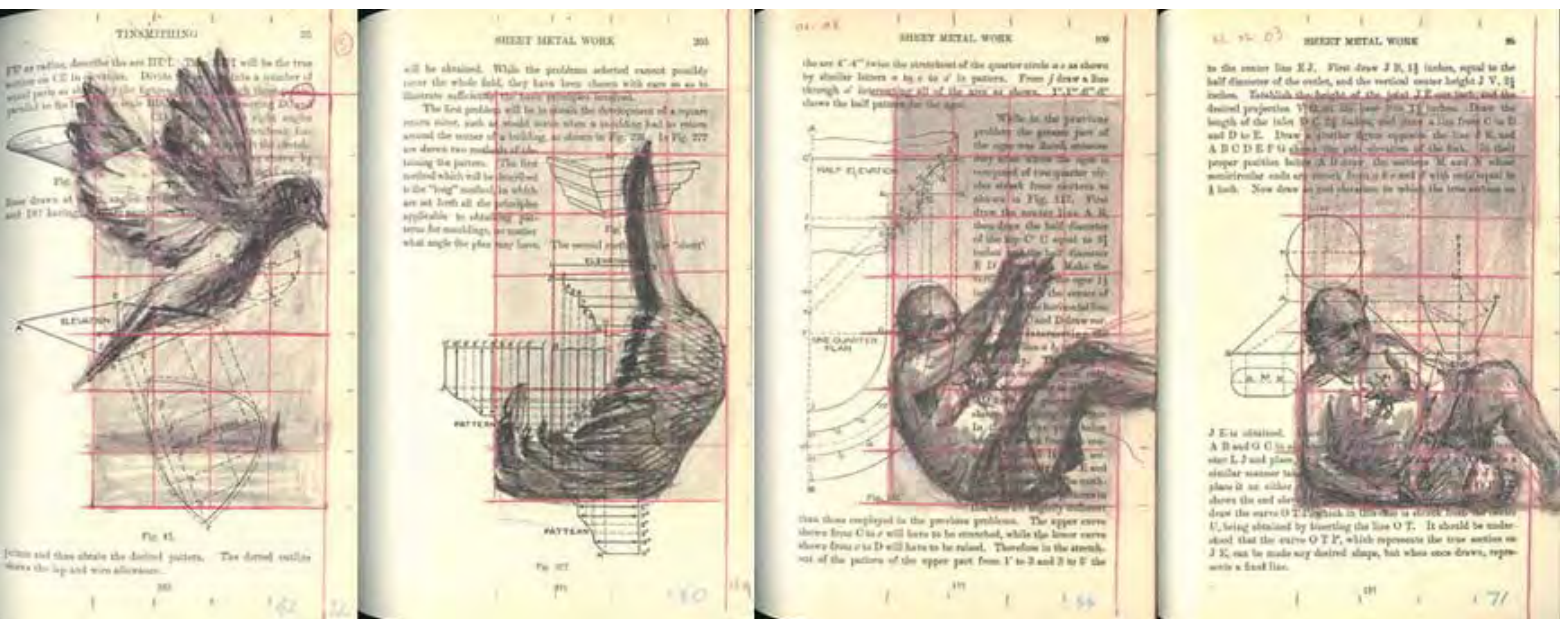
William Kentridge. *Cyclopedia of Drawing*, 2004

e a determinação das silhuetas dos objetos nestas quadrículas, depois de abandonadas todas as indicações de volume por claro-escuro que excedessem a simples identificação dos objetos por seus contornos.

Os desenhos existem por pares, sendo complementares aqueles que apresentam os contornos de um objeto dentro das quadrículas e os que repetem os mesmos contornos, sem as quadrículas; os primeiros mostram-se como esquemas construtivos e os outros como resultados desta construção. Vistos juntos, desenhos explicam desenhos, o significado de um desenho (o código, o modo de fazer) é dado por outro desenho. O livro contém as soluções encontradas para um dos objetos: a tesoura. Nele a imagem fotográfica é seguida pelas diversas distorções, desenhadas linearmente” (Silveira, 1980).

“É justamente em sua condição de imagem artificial que reside sua verdadeira função: a de ser metalinguagem, isto é, o código focalizando a si mesmo” (Silveira, 1980).

Para alguns artistas, o desenho técnico é colocado a serviço da imaginação, como se não existisse separação entre arte e ciência. Desenhado sobre um manual de referência para desenho técnico (publicado em 1924 pela American Technical Society de Chicago e ilustrado com mais de 1500 desenhos de mecânica e arquitetura, incluindo desenhos de máquinas, esboços estruturais, perspectiva e rascunho topográfico, desenho com bico de pena), este *flip book* de William Kentridge mostra sua própria abordagem técnica ao problema mecânico muito mais fantástica do que a dada pela original *Cyclopedia of Drawing*: a transformação de um homem em pássaro, seu breve voo e a subsequente reencarnação como homem. Em cada página, os diagramas e fórmulas do livro técnico parecem ‘provar’ a possibilidade desta extraordinária proeza. Usando as habilidades ensinadas pelo



manual — desenho mecânico, esboço estrutural e desenho à mão livre — Kentridge, como um estudante precoce rabiscando com virulência nas margens de seu caderno, detalha cada etapa do voo em páginas quadriculadas à mão. O leitor torna a façanha real ao virar as páginas.

Além dos códigos de representação de contorno, existem os códigos cromáticos, usados para reproduzir em tons de cinza uma imagem colorida. A fotografia em preto e branco é uma codificação da imagem colorida, em que cada tom de cinza corresponde a uma determinada cor. Quantas cores e tons podem ser representados por tons de cinza em uma fotografia?

Mas existem milhares de cores que podem ser obtidas pela mistura e sobreposição das tintas, enquanto os tons de cinza obtidos a partir do pigmento preto são limitados. As imagens em meio-tom, reproduzidas na mídia impressa, são formadas por uma “suave transição transformada em etapas discretas e estas etapas podem ser tão poucas que são intrusivamente visíveis, ou tão pequenas que dificilmente podem ser detectadas pelo olhar não treinado” (Gombrich, 1982, p. 147). Até a década de 1970, quando a impressão em *offset* ainda não conseguia reproduzir com fidelidade as cores de uma pintura, os livros de arte muitas vezes traziam apenas reproduções em tons de cinza, impressos em rotogravura, um processo que permite pontos menores e com isso, mais detalhes e mais tons.

Na folha de rosto de um livro de Brian Kennon, um pequeno quadrado preto, centralizado na página, indica o que vem a seguir: é uma alusão à pintura negra de Ad Reinhardt, uma obra que “não sugere senão uma definição extrema do quadro”, ou seja, uma superfície retangular coberta de tinta (C. Millet apud Argan, 1995, p. 123). Em uma livraria, misturado a outros livros, *Black and White Reproductions of the Abstract Expressionists* (2002) pode parecer mais uma monografia dedicada a um movimento artístico, reunindo um grupo de nomes famosos (Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorky) e algumas obras bem conhecidas. Mas como ler um livro em que os comentários críticos que acompanham as obras são substituídos por uma legenda de cores, do tipo usado em mapas?

A obra completa dos pintores expressionistas abstratos norte-americanos é reduzida a um cânone de 13 pinturas de 13 artistas, em seguida, reduzida ainda mais por serem reproduzidas em preto e



Brian Kennon, *Black and White Reproductions of the Abstract Expressionists*, 2002

branco (com as cores verdadeiras das pinturas indexadas ordenadamente nas bordas, ao redor de cada reprodução). O número de cores utilizado em cada pintura varia, desde a pintura monocromática de Ad Reinhardt e a pintura utilizando duas cores de Franz Kline, até as 16 cores usadas em uma tela de Jackson Pollock.

A ausência de comentário coloca o observador sozinho diante da obra, mas os quadrados de cores servem como indicação de leitura, chamando a atenção para um aspecto das pinturas: o branco de Kline não é exatamente branco, mas tem um pouco de amarelo, e uma tela de Pollock pode ter mais de dois tons de branco. Existe um efeito paradoxal no livro como um todo: as pinturas de grandes dimensões de Jackson Pollock, por exemplo, quando reproduzidas a cores em um livro, em uma escala muito reduzida, normalmente parecem ter quatro a cinco cores apenas: foi preciso olhar uma imagem em preto e branco com o código cromático associado para perceber a presença de dezesseis cores na tela.

De acordo com o poeta Paul Valéry, “uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos” (1991, p. 145). Por sua capacidade de transformar nossa percepção, o livro deixa de ser uma simples coletânea de imagens da história da arte para se tornar obra autônoma.

O livro de Kennon parece dar uma forma visível ao comentário irônico de Tom Wolfe sobre o papel da crítica de arte a partir da década de 1950, questionando a veracidade da afirmação: “sem uma teoria para endossá-la, é impossível ver uma pintura” (Wolfe, 1987, p. 7). Para o escritor norte-americano, a teoria da arte moderna abandona a subordinação da pintura ao texto literário, reivindica sua autonomia, de modo que “uma pintura deve forçar o observador a vê-la pelo que é: um determinado arranjo de cores e formas numa tela” (Wolfe, 1987, p. 10). Mas depois da segunda guerra, a pintura se aproxima novamente da palavra, substituindo a literatura pela teoria. Como exemplo, cita Clement Greenberg, cuja ênfase na superfície plana teria influenciado alguns pintores a produzir imagens que correspondessem à sua teoria formalista.



A prática de utilizar estas cartelas ajuda com grande  
resultados para desenvolver os seus melhores conceitos de trabalho.  
A teoria é vital e a prática é o caminho para o sucesso.

9  
Cartelas para treinamento



# Legenda

nunca há imagem sem palavras, seja na forma de legenda, de comentário, de subtítulo, de diálogos etc.  
Roland Barthes

Uma única palavra, uma frase ou mesmo um parágrafo colocado logo abaixo da imagem, a presença do texto associado a uma imagem serve para tornar explícito o que estava implícito, para tornar objetivo o que era subjetivo. “Nossa experiência da pintura comporta de fato uma considerável parte verbal. Nós nunca vemos apenas os quadros, nossa visão não é jamais pura visão. Concordamos em falar sobre as obras, lemos críticas de arte, nosso olhar é rodeado, preparado por um halo de comentários” (Butor, 1974b, p. 31).

A legenda faz parte de nossa experiência de leitura em livros e revistas, às vezes permitindo a identificação da pessoa ou do lugar retratado, mas também explicando uma situação, uma cena, apresentando um objeto novo, desconhecido. O texto, mesmo que reduzido a uma simples legenda, é parte fundamental do fotojornalismo que se tornou comum com as reportagens visuais da revista *Life*. Somos levados a imaginar o que a fotografia não mostra, conduzidos pelas poucas linhas de texto: o instante que antecede ou sucede o registro fotográfico.

Quando alguém diz “a câmara não mente”, a confusão é manifesta. Em tempo de guerra, a propaganda muitas vezes faz uso de fotografias com legendas mentirosas para acusar ou desculpar um ou outro dos adversários. Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura (Gombrich, 2007, p. 59)

Nos livros de artista, a legenda pode ser usada de forma subversiva, para negar a imagem, ou para contradizer o que sabemos a seu respeito. O texto desempenha um papel ambíguo no *Manual da Ciência Popular* de Waltercio Caldas (1982). As legendas não informam, os comentários não explicam nada, mas contribuem para aumentar a indeterminação a respeito do sentido das obras apresentadas.

Por vezes simplesmente descritivas (“Tubo de Ferro e copo de leite”), as legendas podem se tornar enigmáticas: ao lado de uma

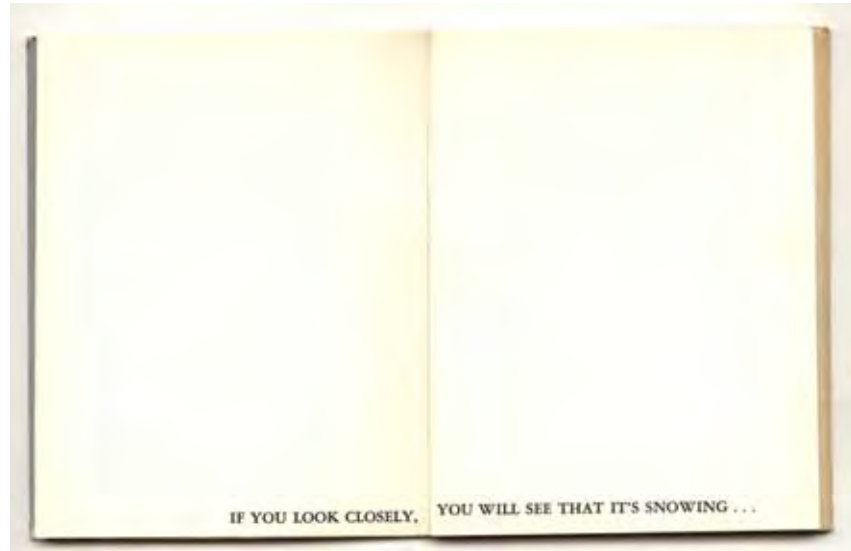
De fato, “a imagem, precisamente, nunca está, por assim dizer, privada de palavra (fotografia legendada, publicidade anunciada, cinema falado, histórias em quadrinhos)” (Barthes, 2005, p. 79).

Juntos, texto e imagem “aumentam a probabilidade de uma correta reconstrução do contexto original”, pela comparação entre o que mostra a imagem e o que diz a legenda (Gombrich, 1982, p. 142).

Na Crônica de Nuremberg, é utilizada a mesma xilogravura para mostrar “uma cidade devastada por uma enchente, para ilustrar um terremoto ou outro desastre, baseado no princípio de que, se você viu uma catástrofe, já viu todas”. (Gombrich, 1982, p. 144). O que muda, cada vez que a imagem reaparece, é a legenda.



fotografia colorida de um casco de jaboti vazio, atravessado por um tubo de ferro, lemos o título “Convite ao raciocínio” e a seguinte frase: “Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção e compreenda por quê.”



Remy Charlip, *It Looks Like Snow*, 1957

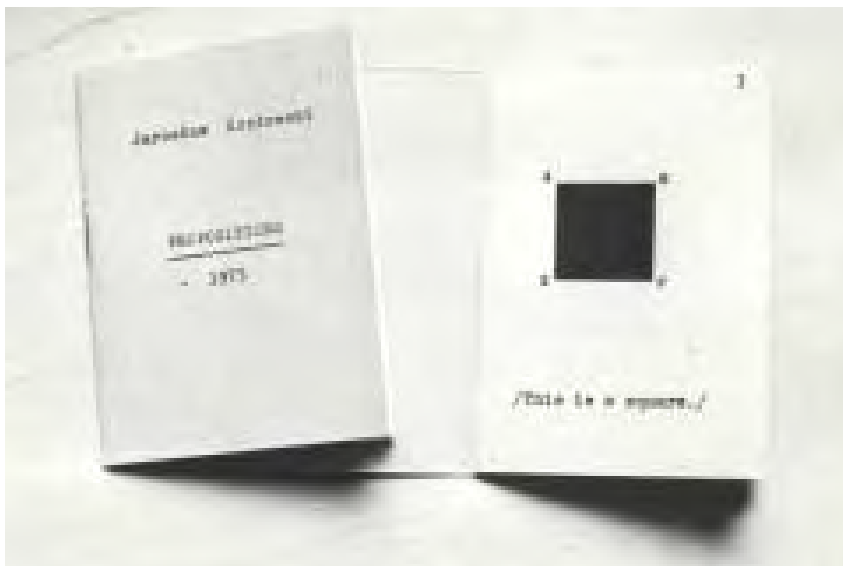
Em 1882, Paul Bilhaud, autor de comédias, *vaudevilles* e músicas de cabaré, expôs um quadro todo preto com a moldura dourada, com o título “Luta dos negros em um túnel”. Ele se inspirou no desenho de Bertall, publicado em 1843, uma placa preta constelada de pontos brancos: “Vista da Hougue (*Night Effect*) por Jean-Louis Petit”.

Alphonse Allais publicou em Orlendorf, em 1º de abril de 1897 *L'Album primo-avrilisque*, um livreto de 28 páginas. Em cada página foi impresso, de um lado apenas, uma vinheta monocromática emoldurada: preto, azul, verde, amarelo, vermelho, cinza e branco. O álbum foi prefaciado pelo autor, que narra o seu encontro com uma pintura intitulada “*Batalha dos negros em uma caverna à noite*”.

Uma publicação surpreendente é *It looks like snow*, de Remy Charlip, um “livro de imagens” sem imagens, um livro de artista para crianças. Publicado em Nova York em 1957, é um livro que estimula a imaginação. O autor faz parte do grupo de artistas que nos fazem ver o branco sobre branco. Em suas páginas brancas, o texto aparece apenas no rodapé: “Está nevando tanto que não se enxerga nada. Mas se você olhar melhor, verá Flocon, um menino esquimó”. O livro fala de sua vida no Pólo Norte, e seguimos suas aventuras na neve imaculada. Cada um imagina a seu modo as cenas descritas: a grande baleia branca, a cadela husky, as longas travessias de trenó e as batalhas de bolas de neve. O papel, branco reluzente, contribui para o efeito de luz ofuscante, que se reflete na neve (Cadôr, 2012).

Questionando a capacidade das palavras para modificar nossa percepção da imagem, o livro *Propositions* (1973), de Jaroslaw Kozlowski, tem como ponto de partida um quadrado preto acompanhado da identificação: “Isto é um quadrado” (*This is a square*). Em cada página, uma nova sentença acrescenta um novo dado: *The square is black*. A próxima sentença coloca em destaque a própria linguagem: *The proposition “The square is black” is true*. As páginas subsequentes

se desenvolvem até o quarto nível metalinguístico: *The proposition//ascertain: "It is true that the proposition 'The square is black' is true"//is true*. No caso do discurso metalinguístico, especialmente na espetacular multiplicação das sentenças, a linguagem deixa de se referir a uma realidade externa, tornando-se uma realidade em si mesma, em que as categorias de verdadeiro ou falso não tem referentes. Neste ponto, passa quase despercebido que apenas uma página depois, ao invés de multiplicar as alterações, Kozlowski introduz uma pequena correção: *true* é substituído por *false*: "*The proposition//ascertain: 'It is true that the proposition "The square is black" is true'//is false*". A declaração metalinguística permanece verdadeira, porque esta pequena mudança de sentido, neste nível, não afeta as regras da linguagem. Um processo de redução gradual é aplicado, com a palavra "true" sendo substituída por "false" nas meta-declarações seguintes, de acordo com o sentido da sentença apresentada previamente. As duas últimas sentenças dizem: "*The proposition "The square is black" is false*" e "*The square is not black*".



Jaroslaw Kozlowski, *Propositions*, 1973

O paradoxo é revelado apenas na última sentença, quando a frase */This is not a square/* é colocada sob a figura, ela claramente desafia o senso comum e as convenções básicas da linguagem. Significativamente, o quadrado preto aparece apenas nas declarações extremas e é omitido quando a sentença é marcada como linguagem ou meta-linguagem (Nader, 2006, p. 104)

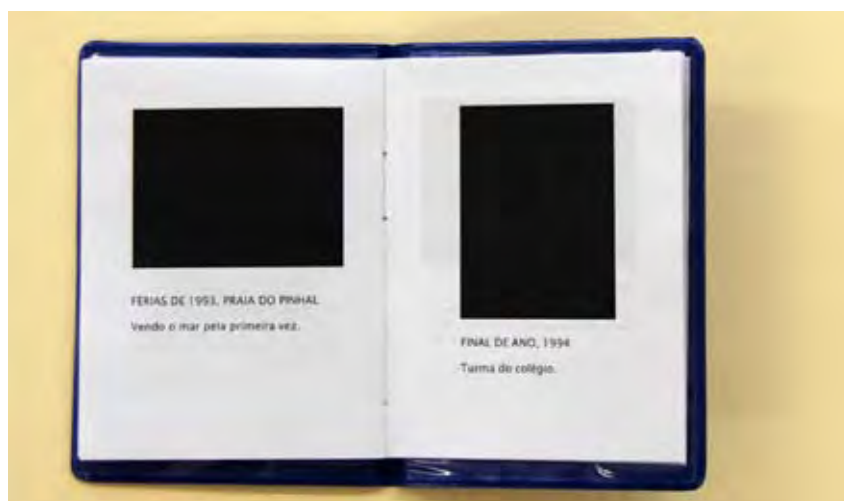
“Ao nível da mensagem ‘simbólica’ a mensagem linguística orienta não mais a identificação, mas a interpretação, (...) o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros (...)” (Barthes, 1990, p. 33).

“Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de um quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores” (Benjamin, 1985, p. 175).

Ver também os 243 cartões postais de Georges Perec (*Two Hundred and Forty-three Postcards in Real Colour*), um relato de viagem em que o texto telegráfico descreve sumariamente locais visitados, o clima, comida típica, acomodações. De fato, nenhum postal é mostrado, mas as cenas são imaginadas a partir da descrição fornecida (Perec, 2003).

É a legenda que anima os retângulos pretos do álbum de fotografias de Michel Zóximo e Fernanda Gassen (*Álbum volume II – Fotografia Velada*, 2010). O livro tem como capa um plástico azul, do tipo usado para guardar fotografias de passaporte. Somos alertados pelo título que as fotografias estão veladas: a exposição excessiva à luz queimou o filme negativo e o que temos na revelação é um retângulo preto, em que nenhuma figura é discernível. Mesmo assim, uma legenda procura recuperar a imagem ausente. O texto funciona porque não remete a uma imagem específica, como em um retrato feito por Robert Mapplethorpe ou Duane Michals, mas a uma imagem banal, do tipo que todo mundo tem em seus álbuns familiares. Assim, cada leitor visualiza uma imagem diferente, de acordo com o seu repertório de imagens ou suas lembranças, pois “quase todo texto pode ser lido como uma imagem” (Kruger in Evans, 2009, p. 113).

O amorismo das imagens fica evidente em comentários do tipo “Lurdes tinha dificuldade com enquadramento. Alguns pés e cabeças eram cortados”. Em algumas páginas, existe um título genérico, que identifica o tipo de fotografia, e uma legenda explicativa, que descreve a situação registrada (“Domingo, 27 de novembro de 1987: Almoço em família. Suzana não percebeu que estava sendo fotografada”). Em alguns casos, o título é tão descritivo que dispensa o texto complementar (“Fotografia de nuvem com formato de coelho”). Com frequência, as cores ausentes na imagem são paradoxalmente citadas nas legendas. Para registrar uma experiência indescritível, um comentário lacônico prova a insuficiência das palavras: “Férias de 1993, Praia do Pinhal: vendo o mar pela primeira vez”.



Michel Zóximo e Fernanda Gassen, *Álbum volume II – Fotografia Velada*, 2010

# Contexto

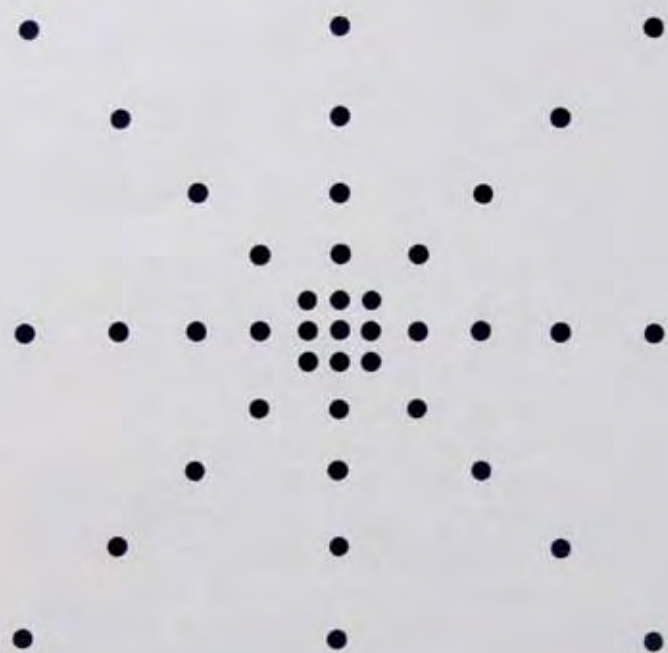
Um livro muda pelo fato de que ele não muda  
quando o mundo muda.  
Pierre Bourdieu

As imagens na ciência não são elementos isolados, eles são integrados em um quadro em que as descrições, gráficos, estatísticas e outras ferramentas constroem um sistema que dá consistência a uma teoria. Dentro desse quadro, as imagens adquirem confiabilidade ao ter conexões indiciais e significado simbólico em um discurso. As observações de Galileu Galilei através do telescópio foram apenas um ponto de partida de uma enorme controvérsia, que desafiou a nossa visão e nossa posição no universo. Galileu não foi a primeira pessoa a utilizar um telescópio, mas ele foi o primeiro a usá-lo para fazer observações do céu. Suas observações eram indistintas, indeterminadas, contraditórias e em conflito com o que todo mundo podia ver com seu olho nu (Feyerabend, 1977).

Qual é a relação entre a observação, a produção de conhecimento e o contexto? Pois o contexto é produzido e é ao mesmo tempo um texto composto de sinais que exigem interpretação. Assim, é imperativo considerar uma imagem tanto como um efeito de práticas sociais do passado e um efeito de nossa interação com ela própria. O sentido do texto “deve incluir a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua recepção passada, presente e futura” (Compagnon, 1999, p. 64).

É muito importante ressaltar que as imagens são por natureza polissêmicas, no sentido de que uma imagem não é uma coisa, mas um evento que ocorre em uma situação histórica e socialmente específica que é então interpretada dentro de uma estrutura de códigos socialmente construída. “Um quadro antigo é um documento de uma atividade visual. Deve-se aprender a lê-lo, da mesma forma que se deve aprender a ler um texto proveniente de uma outra cultura. (Baxandall, 1991, p. 225). O contexto também pode determinar a leitura de uma imagem, pois “a imagem sozinha não consegue contar uma história que ainda não foi ouvida” (Gombrich, 1982, p. 156).

“A cada leitura, o que já foi lido muda de sentido, torna-se outro” (Chartier, 1996, p. 116)  
“Quando o livro permanece e o mundo em torno dele muda, o livro muda” (Bourdieu, in Chartier, 1996, p. 250).



constelação

Na era da reprodução pictórica, o significado das pinturas não está mais a elas vinculado. Seu significado torna-se transmissível: isto é, ele passa a ser algum tipo de informação, e, como toda informação, é utilizado ou ignorado; a informação não traz uma autoridade especial em si mesma. Quando uma pintura é utilizada, seu significado ou é alterado ou totalmente modificado. Devemos ser bem claros sobre o que isso envolve. Não se trata da questão de uma reprodução que não consegue reproduzir fielmente determinados aspectos de uma imagem; trata-se da questão da reprodução tornar possível, e mesmo inevitável, que uma imagem seja usada para vários e diferentes propósitos, e que a imagem reproduzida, diferentemente de uma obra original, pode ser emprestada a todos eles (Berger, 1999, p. 26-27).

Os diferentes usos da imagem estão relacionados aos diferentes contextos, e “a interpretação da imagem sempre depende de nosso conhecimento prévio das possibilidades de interpretá-la” (Gombrich, 1982, p. 140). Nas escritas pictográficas dos antigos sumérios e dos egípcios, “cada símbolo podia, de acordo com o contexto, ter vários significados. O desenho de um pé podia dizer: ‘andar’, ‘pôr-se de pé’, ‘transportar’ etc” (Jean, Georges, 2002, p. 16). O que determina como deve ser lido é sua posição na frase e, às vezes, a presença de um sinal chamado determinativo, que indica a classe gramatical, se o desenho representa um substantivo ou um verbo.

Colocando a leitura em destaque, no final da década de 1960 um grupo de poetas brasileiros (Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide Sá e Moacyr Cirne) criaram o poema-processo, um movimento de vanguarda que pretendia-se inovador ao propor um desmonte nas formas estabelecidas de criação de um poema.

Essa corrente faz uma dissociação do que vem a ser POESIA de um lado e, de outro, o POEMA. Conceitua POESIA como um gesto ligado à língua e próprio dos poetas enquanto operadores criativos. Já o POEMA será tratado como um objeto de consumo que será resolvido, apropriado ou interferido pelo receptor da informação que assumirá, no momento de vivência, a responsabilidade pelo surgimento de uma nova informação. O POEMA possibilita experimentar as muitas formas de linguagens, incluindo a performance e o livro de artista (Camara, 2009).

Os poetas colocaram em primeiro plano as narrativas gráficas, que acontecem sem nenhum recurso textual, a não ser os títulos ocasionais, utilizando convenções cartográficas (diagramas e legendas explicativas), ou recursos de histórias em quadrinhos para montar o encadeamento em uma mesma página, ou utilizando procedimentos do cinema para representar o movimento em uma sequência de pá-

“A foto de uma mesma mulher nua adquire significados diversos se é publicada em um livro de história da arte, uma revista científica e outra pornográfica, se é vista por um homem ou uma mulher, de uma ou outra classe social” (Canclini, apud Navarette in Fontcuberta, 2003, p. 66)

Um caso extremo é o do crítico de arte japonês Yukio Yashiro, que “ilustrou seu livro sobre o artista florentino com fotografias de pormenores de obras de Botticelli tão requintada e caprichosamente isolados a ponto de quase parecerem composições japonesas” (Praz, 1982, p. 35)

“Pelo recorte, uma figura alegórica em uma pintura de Botticelli se torna o retrato de uma moça”. (Berger, 1999, p. 27)

“Por mais fiel que seja uma imagem usada para transmitir informação, o processo de seleção sempre irá revelar a interpretação do que o desenhista considera relevante” (Gombrich, 1982, p. 144)

*Gráficos*, de Hugo Mund Júnior (1968), é um álbum que “compõe-se de uma série de imagens encadeadas, uma conduzindo a outra, em sequência que se pode dizer cinética, sugerindo ao espectador a possibilidade de compor uma mensagem. Nenhuma palavra: só cor e forma exprimem o organismo total e circular, isto é, meio representando o uno / todo, fim conduzindo a princípio. Tal é a intenção: dar ao espectador os elementos para que ele próprio realize a obra, para que não funcione apenas como receptor, mas que se faça criador também. Aqui se propõe a função do livro – cabe agora à diversidade inventiva de cada um aprovar ou não sua validade como trabalho criativo autônomo.” (Mund, 1968)

ginas. Aqui, “as imagens contam também entre os contextos que podem determinar a interpretação de uma imagem individual. A relação é ou aquela da contiguidade (como frequentemente em fotografias de imprensa ou na propaganda), ou aquela da disposição sequencial (como no filme)” (Santaella; Nöth, 2005, p. 57).

No livro *Germens* (1977), que reúne “imagens, gráficos, textos, poemas, projetos”, Hugo Mund realiza um verdadeiro manual do poema-processo: alguns trabalhos funcionam como diagramas explicativos para outros trabalhos que estão no mesmo livro, mas não exatamente nas páginas imediatamente próximas. Assim, “ligações” é um gráfico com doze quadrados idênticos, dentro de cada um tem duas fileiras de três pontos, situados na base e no topo, e uma a três linhas fazem a ligação entre os pontos, mostrando algumas possibilidades combinatórias. Algumas páginas adiante, “matriz para um poema”, com nove quadrados formados cada um por 16 pontos, mostra no verso da página algumas figuras formadas pela ligação dos pontos. Mais na frente, um terceiro trabalho retoma a matriz de pontos, desta vez em uma disposição radial, formando uma “constelação”, que dá título ao trabalho: o curioso é que o mesmo desenho se repete logo abaixo, permitindo a comparação, com a diferença que dessa vez todos os pontos foram ligados por segmentos de retas, tornando irreconhecível a estrutura subjacente.

Os gráficos isolados não formam um argumento, mas a justaposição deles em um livro estimula a comparação, e sua disposição um ao lado do outro se relaciona semanticamente por uma lógica da *atribuição*, “enquanto imagens em ordem cronológica são antes ligadas por uma lógica da *implicação*, já que a ordem tem tipicamente como efeito a impressão de uma relação causal” (Thibault-Laulan, 1971 apud Santaella; Nöth, 2005, p. 57). O livro, com sua simplicidade de recursos, é mais eloquente do que um tratado sobre a percepção visual.

# Palimpsestos





Na estrutura alegórica, portanto, um texto é lido através de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação; o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto  
Craig Owens

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.  
Gerard Genette

Uma história da apropriação nas artes visuais pode ser escrita de muitas maneiras. A versão mais curta poderia começar com a ‘Pictures generation’, surgida em Nova York no final da década de 1970; uma versão intermediária começa com Duchamp e o *ready-made* no início do século XX; e uma outra versão destaca a abordagem citacional da pintura feita por Manet no século XIX. Para este trabalho, nos interessa essa versão mais curta da história, que marca uma abordagem mais conceitual. Não é o meu objetivo fazer um histórico da apropriação de imagens, ou do apropriaçãoismo, mas levantar algumas questões associadas à prática de apropriação de imagens e textos em livros de artista, o que ainda foi pouco estudado.

O termo crítico “apropriação” tem a sua própria história, que pode ser traçada a partir dos argumentos que surgiram na época da exposição “Pictures”. Apresentada por Douglas Crimp no *Artists Space* de Nova York em 1977, essa exposição “pode ser considerada como o início da pós-modernidade teórico-citacionista” (Guasch, 2000, p. 343). Assim Crimp define o título da exposição:

Em sua acepção coloquial, a palavra *picture* carece de conotação específica: um livro de imagens pode conter desenhos ou fotografias, e, na linguagem corrente, uma pintura, um desenho ou uma gravura são denominados imagens. Do mesmo modo, *picture* como verbo, pode referir-se tanto a um processo mental como à criação de um objeto estético (Crimp apud Guasch, 2000, p. 343).

Certas imagens, objetos, sons, textos, ou pensamentos poderiam estar dentro da área do que é apropriação, se fossem mais explícitos, ou mais estratégicos, ou mesmo se consentissem em emprestar, roubar, apropriar, herdar, assimilar... ser influenciado, inspirado, dependente, endividado, assombrado, possuído, citando, reescrevendo, retrabalhando, remodelando... a re-visão, re-avaliação, variação, versão, interpretação, imitação, aproximação, suplemento, incremento, improvisação, prequela... pastiche, paráfrase, paródia, pirataria, homenagem, mimetismo, travesti, shan-zhai, eco, alusão, intertextualidade e karaoke. (Pichler, 2010)

O texto de Crimp foi publicado originalmente na revista *October*. Os pesquisadores e críticos associados a essa revista são os principais teóricos a refletir sobre a arte da apropriação. Nas páginas da revista, foram publicados os textos de Craig Owens, Hal Foster, Douglas Crimp, Benjamin Buchloch e Rosalind Krauss sobre apropriação. Nota-se uma grande influência de Walter Benjamin, citado por todos os autores listados acima.

A chamada geração *Pictures* inclui Ericka Beckman, Dara Birnbaum, Barbara Bloom, Eric Bogosian, Glenn Branca, Troy Brauntuch, James Casebere, Sarah Charlesworth, Rhys Chatham, Charlie Clough, Nancy Dwyer, Jack Goldstein, Barbara Kruger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Sherrie Levine, Robert Longo, Allan McCollum, Paul McMahon, Matt Mullican, Richard Prince, David Salle, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Michael Smith, James Welling, Michael Zwack.

Uma parte dos artistas que participaram da exposição *Pictures* foram alunos do California Institute of the Arts de Los Angeles (CalArts), onde artistas como John Baldessari e Allan Kaprow lecionaram. Baldessari usava imagens da cultura de massa e fotogramas de filmes B em suas obras, e Kaprow realizava colagens.

O texto de Crimp faz uma crítica da representação, defendendo a concepção de imagens a partir de outras imagens.

Surgido em uma cultura de massas e educados nas estratégias da arte Minimal e Conceitual, os artistas da *Pictures Generation*, incluindo Robert Longo, Richard Prince, David Salle e Cindy Sherman, escolheram retornar à representação, abordando as funções retóricas, sociais e psicológicas das imagens através de todas as mídias (fotografia, pintura e escultura, desenhos e gravuras, cinema e vídeo, música e performance). O assunto da obra desses artistas era a própria imagem — como as imagens não apenas descrevem mas também moldam a forma como percebemos o mundo e a nós mesmos.

Em 1982, Douglas Crimp publicou um texto chamado “Apropriando-se da apropriação”, em que contrasta dois tipos de estratégias apropriativas: uma apropriação modernista de estilo e uma apropriação pós-modernista de material, em que contrapõe as estratégias de artistas como Robert Mapplethorpe (que se apropria da composição, das poses, da iluminação, dos temas, do estilo de obras antigas) e Sherrie Levine (que faz uma apropriação direta do objeto ou da imagem) (Crimp, 2005). Na retórica antiga, essa distinção equivale a citação de ideias em contraposição com a citação de palavras. “É difícil avaliar o alcance da astuciosa distinção entre citação de pensamento e citação de discurso” (Compagnon, 2007, p. 85).

## Palimpsestos: imagens de segunda mão

É possível distinguir alguns modos de apropriação: a apresentação de uma imagem (ou texto) em outro contexto; a citação, em que uma parte da imagem é formada por outras imagens; a imitação de um estilo (à maneira de). O repertório de imagens utilizado pelos artistas varia entre imagens da mídia, da cultura de massas ou da história da arte. São formas típicas de apropriação de imagens a combinação, adição, síntese, permutação, inversão, apagamento e transformação.

As alterações podem consistir em “recortar, reposicionar, legendar e refazer, e avança para questionar a ideia de competência, originalidade, autoria e propriedade” (Kruger in Evans, 2009, p. 106).

Existe um crescente número de livros de artista para os quais não são mais criados novos textos. Ao invés disso, muitos textos existentes ou até mesmo livros completos são apenas re-editados, ou seja: re-publicados, catalogados, atualizados, copiados, parafraseados, imitados, plagiados, variados, censurados, manipulados, revisados, reorganizados, recontextualizados e publicados por (pequenas) editoras.

Este tipo de apropriação artística de textos e livros sempre produz efeitos provocativos porque se baseia em um entendimento da linguagem escrita que enfatiza suas qualidades materiais como objeto, destacando a informação impressa, a iconicidade e layout de página mais do que o sentido. Além disso, apropriações apresentam um gesto paródico e implicitamente político porque tanto o texto original escolhido quanto a maneira como é tratado formam um comentário implícito da obra.

Em contraste com a arte da apropriação que estava em expansão em 1980, a apropriação de obras literárias completas não levou a escândalos no mercado de arte e literatura nem a uma profunda atenção na área de humanas. Isso se deve ao fato de que essas obras são pouco conhecidas do público em geral, e, é claro, não se encontram em redes de livrarias e não foram publicados por grandes editoras. Em todo caso, até agora os críticos literários e os estudiosos da literatura têm ignorado a literatura experimental e conceitual e os livros de artista. As poucas discussões sobre estratégias de apropriação são na maioria dos casos restritas a questões tradicionais como plágio, intertextualidade, citação, colagem e montagem. De acordo com a pesquisadora Annette Gilbert, apenas alguns poucos estudiosos perceberam que textos e livros completos estão se tornando cada vez mais objetos de apropriação.

A apropriação em livros de artista aqui estudados, se comparada com a teoria literária de Gerard Genette, está mais próxima da hipertextualidade (que procede por imitação ou transformação de uma obra existente) do que da intertextualidade (a prática mais difundida da citação, que estabelece uma relação de co-presença entre duas obras). Deste modo, me concentro no estudo do que Genette chamou de Palimpsestos Literários, em que o deslocamento de A a B é massivo (uma obra inteira B deriva de uma obra inteira A) (Genette, 1997, p. 9). Privilegio obras em que acontece a apropriação integral de

Outras exposições enfatizaram uma tendência de jovens artistas que procuravam olhar para a história, como a mostra "D'après", realizada em Lugano em 1971 e "Art about Art", exposição no Whitney Museum em Nova York, 1978. "Dado que a arte sempre foi feita a partir da arte, ainda deve ser possível continuar a ser assim. (Belting, p. 407)

É interessante observar que o crescente interesse dos artistas pelos procedimentos de apropriação nos anos 1970 coincidem com a publicação e a divulgação nos Estados Unidos de dois importantes textos, "A morte do autor", de Roland Barthes, e "O que é um autor", de Michel Foucault. Os dois textos contribuíram para o questionamento das ideias de originalidade e autenticidade, abrindo espaço para a prática da apropriação nas artes visuais. Durante o século XX, a apropriação foi tema de debates, movimentos, grupos e teorias, como a arte conceitual, fluxus, arte pop, poesia experimental, Oulipo, L=A=N=G=U=A=G=E Poetry, Situacionismo.

A morte do autor foi publicado na revista de artista Aspen Magazine, edição 5+6, chamada "Minimalista". Publicada em 1967, teve como editor convidado o artista Brian O'Doherty. A revista vinha em uma caixa, que incluía compactos de vinil, rolos de filme, maquetes de instalação, com contribuições de John Cage, Mel Bochner, Sol Lewitt, Dan Graham.

A hipertextualidade se apresenta de duas formas, “dizendo as mesmas coisas de modo diferente / dizer de modo similar coisas diferentes” (Genette, 1997, p. 6)

um outro livro, ou um livro que tenha como princípio organizador a apropriação de imagens ou páginas de outros livros.

A apropriação de uma obra ou de um determinado gênero são comparadas no verbete que abre o capítulo. Para os livros que se baseiam em uma outra existente, mas fazem intervenções gráficas em suas páginas, já existe o termo “livro alterado”, e o mais conhecido exemplo é o tema do verbete de mesmo nome. O que motivou minha escolha é a possibilidade de tratar esse livro de artista como uma enciclopédia da ilustração, com citações de obras, de técnicas e de estilos, desde os manuscritos medievais e os primeiros livros impressos até as obras de artistas contemporâneos.

Utilizo o termo “tradução” para tratar de um grupo de livros que se baseiam em outros livros, mas que operam algum tipo de transposição. O termo foi emprestado da história da arte, que utilizava a expressão “gravura de tradução” para designar as gravuras que representavam uma pintura ou uma escultura conhecidas. Artistas contemporâneos se apropriam, pelo desenho ou pela pintura, de obras impressas, enquanto outros fazem uma transposição de um texto manuscrito ao tipográfico, ou do impresso ao manuscrito. A transposição também pode ser de um gênero (a revista de costumes) a outro (um clássico da literatura). O verbete encerra com dois artistas que utilizam programas de computador para intervir em um texto, modificando sua forma de apresentação.

Outra forma de hipertexto é a continuação, quando um escritor utiliza os personagens, uma situação ou um ambiente criado por outro em uma nova narrativa. Realizo uma reavaliação de obras que normalmente são tidas como simples paródias de obras conhecidas.

O verbete que dá nome ao capítulo apresenta uma obra que também se chama “palimpsestos”, formada por camadas de apropriações, duplicadas pela técnica de impressão, com até cinco sobreposições de tinta branca cobrindo o material previamente impresso. Termina com um verbete sobre compêndio, uma prática que de certa forma faz uma transposição da imagem, retirando-a de seu contexto original e inserindo em outro contexto.

“Em meados dos anos 1990, a apropriação pós-moderna ainda era um tópico quente em escolas de arte. [...] Apropriação se tornou, não antiquada, mas tão onipresente a ponto de não se notar mais. A última Trienal da Tate propôs que a apropriação se tornou uma tendência dominante na prática artística contemporânea, e o material apropriado não precisa mais significar nada em particular: nem a morte do autor, nem uma crítica às representações da mídia, nem um comentário sobre o consumo capitalista”. (Soutter in Evans, 2009, p. 166)

## A Arte de Furtar

A obra é um roubo. O leitor é um bobo. O autor é um ladrão. A autoria é uma usurpação. A criação é uma fraude. Criatividade é repertório. Imaginação é memória. Ideia não é propriedade.  
Glauco Mattoso

Uma enciclopédia é um livro que contém um grande número de livros. Reunir em um único volume os pensamentos, as pesquisas e descobertas de um grande número de filósofos, inventores, pensadores e escritores, até o século XVI, não era considerado propriamente um roubo, pois não havia nada que já não houvesse sido pensado antes por Aristóteles.

A valorização do poder expressivo do artista individual surge ao mesmo tempo em que as leis de direitos autorais, durante o período Romântico. Mas a integração do artista original no mercado também foi acompanhada pelo surgimento de uma vanguarda cuja obra constantemente era construída sobre a crítica das noções de originalidade, identidade e propriedade (Boon, 2010, p. 211).

A apropriação pode designar desde a “apropriação imperialista de riqueza (cultural) estrangeira a sutis procedimentos de exploração científica e histórica” (Buchloh in Evans, 2009, p. 178). Muito do que hoje chamamos de história é discutido como a história da apropriação, e a “história de um grupo roubando de outro grupo e clamando esses corpos, mentes, propriedades, terras, ou culturas como se fossem seus” (Boon, 2010, p. 211).

A apropriação é por si mesma crítica? Bakhtin sugere que a apropriação nunca pode ser neutra ou ahistórica; de fato, ao reivindicar o discurso ou objeto de outro, o artista abre mão de qualquer pretensão de autonomia.

Visto através do seu horizonte mais amplo, o termo apropriação significa a relocação, anexação ou roubo de propriedade cultural — sejam objetos, ideias ou notações — associados com o crescimento do colonialismo europeu e do capital global. Está subscrito pela formação de disciplinas como a antropologia, museologia e epistemologias associadas de descrever, colecionar, comparar e avaliar (Welchman in Evans, 2009, p. 194).

Tomar, tirar, capturar são verbos associados ao registro fotográfico que já denotam um modo de se apropriar e dominar o mundo pela imagem. Não é à toa que os artistas ligados ao apropriação utilizaram a imagem fotográfica como parte de sua estratégia de apropriação, em que a refotografia e os processos fotomecânicos (offset,

*A Arte de Furtar*, livro anônimo do séc XVII.

O citacionismo é um termo utilizado no Brasil que se refere a um procedimento nas artes plásticas, principalmente nas artes moderna e contemporânea, em que o artista faz uso de imagens já consagradas na história da arte, como referência na composição de seu próprio trabalho. Essa citação, que pode ser implícita ou explícita, acaba por evocar um diálogo entre artistas e obras, de diferentes períodos e estilos, o que caracteriza a prática intertextual. Citar uma imagem equivale a utilizar um detalhe, um fragmento na composição de outra imagem, procedimento muito usado na Arte Pop. A apropriação é a apresentação integral de uma imagem conhecida em outro contexto, e por isso utilizo o termo apropriação como equivalente do termo hipertexto, definido por Genette como um texto que existe em função de outro texto anterior, como o *Ulisses* de Joyce em relação à *Odisseia* de Homero.

*silkscreen*) eram alguns dos procedimentos de produção de imagens mais comuns em suas obras.

## A Enciclopédia Visual como um palimpsesto

A maioria das gravuras que ilustram a *Encyclopédie* de Diderot foram produzidas por Réaumur para a *Académie des Sciences, Arts et Métiers*, por encomenda do ministro de Louis XIV, Colbert, em 1675. O material, que permanecia inédito por receio de tornar público o conhecimento que beneficiasse nações inimigas, foi apropriado por Diderot, que também utilizou as gravuras de anatomia de Andreas Vesalius, gravuras de zoologia e ciências naturais de Buffon, e toda a parte sobre desenho e arquitetura foi copiada de Anibale Carracci. As ilustrações foram redesenhadas e re-gravadas, totalizando 2.500 pranchas distribuídas em 11 volumes. (Blom, 2005, p. 256).

Uma enciclopédia, mesmo quando publicada sob a rubrica de um único autor, é uma obra coletiva, que compila o conhecimento compartilhado pelas pessoas a respeito de um determinado assunto. Plínio, o Velho, um dos mais antigos enciclopedistas, coligiu 20 mil fatos, descritos ou narrados por 327 gregos e 146 latinos. Essa reunião heteróclita de textos, uma colagem de citações, também pode ser pensada como uma forma de apropriação, uma vez que a autoria é uma noção mais recente.

Os estudiosos medievais eram indiferentes quanto à identidade precisa dos livros que estudavam. Em compensação, raramente assinavam, mesmo aquilo que era claramente seu. Muitos textos curtos eram transmitidos em volumes de conteúdo variado, como as anotações que se fazem em um livro de recortes, e, nesse processo de transmissão, a autoria frequentemente se perdia (McLuhan, 1969, p. 150).

Em uma enciclopédia visual, é ainda mais desafiador imaginar que uma única pessoa pudesse realizar uma grande quantidade de desenhos, minuciosamente detalhados e explicativos, de modo a transmitir visualmente o conhecimento a respeito dos objetos representados. Mesmo com o auxílio de uma câmera digital, a capacidade de registrar objetos, pessoas e eventos fica limitada ao tempo disponível e aos objetos que estão ao alcance do seu olhar — peças muito antigas ou que se encontram em países distantes dificilmente poderiam fazer parte do acervo de imagens de um único artista, caso não pudesse contar com reproduções obtidas em revistas e livros. As dificuldades técnicas inviabilizariam a realização de uma enciclopédia visual de um único autor, a não ser que este autor trabalhe como um editor, utilizando imagens de segunda geração, selecionando em livros, revistas e outras publicações as imagens produzidas por muitas pessoas, em diferentes contextos, em diferentes técnicas (desenhos, aquarelas, gravuras e fotografias, mas também colagens, para nomear alguns dos tipos de imagem mais comumente encontradas na ilustração de livros).

# Apropriação

Não escrevo mais — para que escrever? Tudo o que há de belo já foi dito e bem dito. Ao invés de fazer uma obra, é talvez mais sábio descobri-la, nova, sob as antigas.  
Gustave Flaubert

The world is full of objects . . . I do not wish to add any more.  
Douglas Huebler

O uso de imagens de segunda geração, ou imagens apropriadas, tornou-se uma prática comum no século XX, acompanhando o desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica de imagens. A imagem é percebida como um palimpsesto, que remete a imagens anteriores a ela. A cópia de uma obra pode ser apresentada como uma obra original, como fez Sherrie Levine ao fotografar a reprodução de uma fotografia de Edward Weston e apresentá-la como sua obra. Não é perceptível alguma diferença entre a foto de Weston e a de Levine exposta, e o que antes podia ser percebido como uma mera falsificação é uma obra que na verdade questiona a ideia de originalidade, a noção de autoria, e conseqüentemente de propriedade. Para os que a acusaram de plágio, Levine argumentava que a foto em questão, o torso do filho de Weston, também não é original, pois se baseia na tradição clássica da escultura grega.

A apropriação integral de um livro por um artista é um novo modo de hipertextualidade, que modifica a obra pelo deslocamento do seu contexto original. O modelo/paradigma vem da literatura, o *Pierre Menard, Autor do Quixote* (1939), famoso conto de Jorge Luis Borges. O escritor argentino demonstra em *Pierre Menard* que “a mera mudança de contexto torna até a mais literal reescrita em criação” (Genette, 1997, p. 17). O texto de Cervantes muda completamente se considerarmos que foi escrito no século XX e não no século XVI. “Menard alegoriza o ato de leitura considerado como, ou disfarçado em um ato de escrita” (Genette, 1997, p. 252).

A simples publicação de uma edição artesanal, utilizando composição manual tipográfica, de um conto de Gustav Flaubert, não torna este livro um livro de artista, mas a substituição do nome do autor

“Dom Quixote é a obra que melhor revela, segundo Foucault (1970), a separação entre o epistema moderno e o renascentista.” (Hutcheon, 1989, p.12). Do mesmo modo, o Pierre Menard parece estabelecer a separação entre o epistema moderno e o pós-moderno.

O escritor argentino Jorge Luis Borges tornou-se conhecido nos Estados Unidos depois que o filósofo Michel Foucault citou um trecho de um conto de Borges na introdução do livro “As palavras e as coisas”. O conto Pierre Menard é o primeiro texto da primeira parte do livro de Brian Wallis, *Art After Modernism*, e aparece ao lado de textos de artistas e críticos como Sherrie Levine, Craig Owens, Douglas Crimp e Hal Foster.

“Paladion, personagem de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, publicou com seu nome livros inteiros. Decidiu ‘escavar as profundezas de sua alma e publicar livros que o exprimissem, sem sobrecarregar o impressionante corpus bibliográfico já existente, nem cair na vaidade de escrever uma única linha por si mesmo’. Na perigrafia de uma obra de Paladion, apenas o nome do autor foi substituído.” (Compagnon, 2007, p.154)





Sherrie Levine. *Flaubert, un Coeur Simple*, 1990.

“A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve” (Benjamin, 1987, p. 16).

francês pelo nome Sherrie Levine modifica completamente a obra. Em *Flaubert, un Coeur Simple* (1990), o procedimento de Levine pode ser definido nos mesmos termos de um texto anônimo, publicado na revista *The Blind Man*, nº 2, de 1917, e conhecido como *The Richard Mutt Case*, que defende a inclusão do urinol assinado por R. Mutt na exposição dos Artistas Independentes: “seu significado usual desapareceu sob o novo título e novo ponto de vista” (Evans, 2009, p. 26). O conto de Flaubert é apresentado como obra conceitual, e não mais como um texto, uma narrativa.

Na prática mais tradicional da citação, o título “evoca todo um texto por um signo que o compreende e corresponde à citação do texto em sua extensão” (Compagnon, 2007, p.106). O nome Flaubert incluído no título deve remeter não apenas ao trabalho que é objeto de apropriação, mas toda a obra de Gustave Flaubert.

Com Flaubert, surge a consciência artesanal da fabricação literária: a composição literária tornou-se uma questão de reescrever, copiar, apropriar. Ele buscava uma escrita de segundo grau, feita de citação e paráfrase de uma grande variedade de fontes. Flaubert vai “perseguir a quimera de um livro em que nada seja dito pela primeira vez” (Schneider, 1990, p. 32).

Em um texto de 1982, Sherrie Levine invocou Bouvard e Pécuchet — os “eternos copistas” de Flaubert — para apoiar a estratégia de sua obra. Neste curto texto, repleto de paráfrases e citações, Levine conclui com uma frase que é uma variação da conclusão sempre citada do conhecido ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes: “O sentido de uma pintura não está na sua origem, mas no seu destino”. (Levine in Harrison & Wood, 2003, p. 1039). De que maneira este novo destino do livro de Flaubert pode ser entendido? Há um deslocamento de gênero da obra, da literatura para as artes visuais, realizado com a inclusão do nome da artista na capa do livro. O livro passa a circular no circuito das livrarias especializadas e das galerias de arte.

Ao se tornar objeto de uma apropriação, é colocada em evidência a estratégia dos dois autores, Levine e Flaubert. A escolha parece uma homenagem, um reconhecimento de seu pioneirismo como apropriacionista.

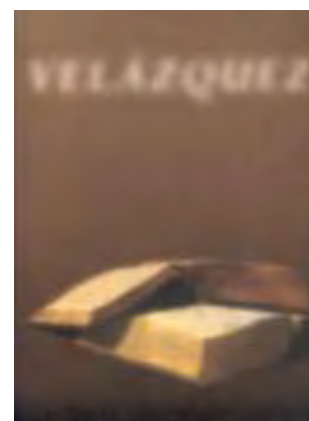
Tão radical quanto o gesto de se apropriar de uma obra literária conhecida é o gesto de transformar uma monografia (que não

sabemos com certeza se existe ou se foi inventada) sobre um pintor famoso em uma obra de arte autônoma. O livro *Velázquez* (1996) é um livro a respeito do pintor espanhol Diego Velázquez que o artista Waltercio Caldas fez para chamar a “atenção não para a imagem reproduzida, mas para o objeto-livro, como reprodutor da obra do artista. O objeto é mais importante que a imagem” (Caldas, 2009).

O livro surgiu a partir de um desenho em pastel sobre papel, em que todos os personagens da pintura *Las Meninas*, de Velázquez, foram apagados, de modo que “a ausência de figuras concede importância aos espaços e aos planos”. A tela do espanhol é pródiga em suscitar reflexões a respeito da representação, do olhar, da pintura como construção de um espaço, não como imitação de um espaço existente. Michel Foucault, no primeiro capítulo do livro *As palavras e as coisas*, faz uma análise dessa pintura. De acordo com o filósofo francês, “o diálogo não se dirige ao que é representado (por exemplo, o casal real, ou o pintor) mas implica a própria representação, que joga com a interação entre o que é e o que não é visível. O quadro foi considerado como uma alegoria da pintura, pois coloca em cena todo “o ciclo da representação: o olhar, a palheta e o pincel, a tela inocente de signos (são os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real (a representação acabada, mas como que liberada de seus conteúdos ilusórios ou verdadeiros que lhe são justapostos)”. (Foucault, 2000, p. 14). Leo Steinberg, em *Outros Critérios*, descreve a pintura como um “inventário das três funções que podem ser atribuídas ao plano do quadro” — janela, espelho ou superfície pintada (Steinberg, 2008, p. 103). Para Waltercio, “essa é uma obra que olha para o espectador” (Caldas, 2009).

“O livro é atacado como um todo: texto e imagens estão fora de foco. Precisão e nitidez estão, no mundo das sensações, associadas à certeza do que vemos, à verdade das coisas. Logo no início, Waltercio nos retira esse chão sobre o qual apoiamos nossas impressões visuais” (Duarte, 2001). Assim, “a leitura e o olhar se equivalem” (Navas, 2002, p. 44). A impossibilidade de leitura das palavras a uma certa distância permite perceber as áreas de texto da página como uma zona indistinta, uma mancha cinza, tal como o pintor espanhol fez na representação de livros em suas pinturas. Uma dessas pinturas está reproduzida na capa do livro de Waltercio. Antes dele, os livros reproduzidos em pinturas eram perfeitamente legíveis e identificáveis

[Flaubert] retira a questão da citação, ele destaca o ato de apropriação, e o apresenta como um calculado gesto artístico. [Flaubert] compreende o que é tornar aparente o ato de emprestar estilos, figuras e esquemas composicionais. Ele desnuda a arquitetura da cópia e da emulação para revelar o sentido oculto da história da arte, aberto à revisão e reinvenção crítica. Neste sentido, [Flaubert] desnaturaliza a tradição da cópia; ele faz dos empréstimos, citações e repetições uma estratégia crítica— ou seja, os tremores da apropriação. (Evans and Lee, 2010)



“A arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas outras preocupações” (Steinberg, 2008, p. 106).

Uma outra camada de leitura emerge na comparação da obra de Waltercio com uma pintura de Matisse, que esvazia a cena de *Le Balcon* de Manet, deixando apenas o ambiente, em *French Window at Collioure* (Porte-fenêtre à Collioure), 1914. Essa pintura serve como ponte entre dois trabalhos de Waltercio, o livro *Velázquez* e o livro *Matisse/Talco*, em que o pó recobre as páginas de um livro sobre o pintor francês, impedindo a leitura. Indiretamente, Matisse está presente no livro *Velázquez*.

“Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender. Qualquer pessoa pode admirar uma obra de arte, como qualquer pessoa pode divertir-se lendo uma descrição ou vendo um filme que representa a batalha de Waterloo. Mas apenas o historiador, que a situa numa série de fatos e deles percebe a necessidade para a continuação da série, entende o seu significado. Assim acontece com a arte, que cada um entende na medida da sua experiência dos fatos artísticos ou de seus conhecimentos de história da arte: tanto mais lúcida e profunda será a inteligência do fato isolado quanto mais intensa for a rede de relações em que consegue situá-lo” (Argan, 1992, p. 20).

— a leitura de Omar Calabrese da tela *Os embaixadores*, de Holbein, se baseia em parte na possibilidade de identificar todos os elementos da cena, determinando com precisão os livros, mapas e partituras mostrados.

O livro na verdade é um palimpsesto, que revela as camadas de pintura sob a pintura. Tal procedimento já estava em *Las meninas*, de Velázquez: as pinturas que aparecem no fundo da sala são reconhecíveis, duas delas foram pintadas pelo enteado de Velázquez, Mazo, a partir de modelos de Rubens, e mostram cenas das *Metamorfoses* de Ovídio. Na página do livro, temos então reproduzida uma imagem de Waltercio, que reproduz uma pintura de Velázquez, que cita uma pintura de seu enteado, que copia de Rubens. “Aqui e ali, a obra está pontuada pela história da arte” (Duarte, 2001, p. 190). É o artista quem comenta, em uma entrevista, sua relação com a história da arte:

No livro *Velázquez* sugiro que as questões impressionistas foram prematuramente tratadas por este artista (1599-1660), que pintava imaginando que o espectador veria suas imagens de uma distância maior. A pintura impressionista nublava ainda mais o olhar, abstraía mais. Velázquez, de certa maneira, revelava um “desfoque” peculiar em sua pintura — “desfoque” que o impressionismo utilizará depois. Faço essa digressão para ilustrar minha ideia de fluxo nas questões da arte. Considerando os livros em uma biblioteca, notaremos que um livro sobre a Gruta de Lascaux está próximo a um livro sobre Matisse ou Picasso, e estes junto a outros livros de arte do século XVIII e assim por diante. A tendência é que todos estes conhecimentos sigam se acumulando de forma atribulada. Minha intenção ao utilizar a história da arte como matéria plástica é dar crédito a esse fluxo. Materializá-lo de modo que o reconhecimento dessas mudanças se torne assunto do trabalho (Caldas, 2006, p. 27).

É preciso olhar sempre para um livro de artista no contexto das obras do artista? No caso de Waltercio Caldas e outros artistas que utilizam referências da história da arte, o livro fica em uma situação paradoxal: ao mesmo tempo que é obra autônoma, independente de sua relação com outras obras, a interpretação do objeto é enriquecida quando ele é comparado com outras obras ou com outros artistas.





# Livro alterado

Existe uma categoria de livros de artista chamada de livro alterado, que utiliza a estrutura de um livro existente — texto e imagem, paginação, sequência — para fazer intervenções gráficas na página e assim alterar o sentido do livro.

Com o objetivo de “tornar palavra e imagem uma unidade, entrelaçados como em uma miniatura medieval” (Phillips, 2005), o britânico Tom Phillips comprou algumas edições de *The Human Document*, um romance obscuro do século XIX escrito por W.H. Mallock, e iniciou o processo de alteração das páginas do livro, apagando alguns trechos e deixando frases, palavras ou sílabas que pudessem formar um novo texto.

Tom Phillips reencanta o livro, e demonstra que um romance medíocre pode se tornar uma fonte inesgotável de significados inéditos. A ideia surgiu após a leitura de uma entrevista de William Burroughs na *Paris Review* em 1965, em que o escritor *beat* explicava o método *cut-up* na literatura, que consiste em rearranjar as palavras de uma página impressa buscando novos significados.

Com o novo título, obtido pela supressão de algumas letras, *The Humument* tornou-se uma referência no gênero, uma grande obra de invenção. Como em um palimpsesto, “o desenho e as cores que fizeram desaparecer quase totalmente o texto, em um outro sentido o fez aparecer. Na medida em que a imagem se sobrepõe ao texto impresso para apagá-lo, o que foi preservado, e de algum modo reescrito, se torna também imagem, participa tipograficamente da visualidade da página” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 321). Existem mais de vinte versões de uma mesma página, e a quarta edição incorpora revisões e retrabalhos, de forma que mais da metade das páginas da primeira edição, publicada em 1980, foram substituídas por novas versões.

O artista faz uma leitura radial, em que multiplica os pastiches e intertextos, com citações de estilo (Picasso, Kandinsky, Seurat) e citações de obras (a montanha Sainte-Victoire de Cézanne). Encontramos em suas páginas poemas, partituras musicais, paródias, notas

“Artistas pós-modernos, leitores e críticos radicais, mostram predileção por citações, seja uma única linha ou uma obra de arte completa, seja de um texto ou uma imagem”. (Hubert & Hubert, 1999, p. 73)

O livro alterado “revela a natureza derivativa da arte e da literatura, na medida em que, ao se basear em uma origem específica, nega a originalidade e assim reduz toda arte e literatura a reframig e reescrever” (Hubert & Hubert, 1999, p. 10)

O estudo de tal tipo de obra exige uma leitura radial, oposta à leitura linear. Este procedimento consiste em envolver o texto apropriado com material trazido de uma multitude de lugares e apontando em várias direções (Hubert & Hubert, 1999, p. 73).

“o último nível não constitui ponto de chegada obrigatório, superior da interpretação e da visão, mas todas as leituras são igualmente possíveis em virtude da polissemia do texto” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 511)



Tom Phillips, *Humument*, 2004

*Humument* também é uma enciclopédia do livro ilustrado, uma demonstração de procedimentos (colagem, pintura) técnicas (guache, hidrocor) gêneros (quadrinhos, romances) e estilos (iluminuras medievais, pinturas pop).

sobre estética, uma autobiografia, poemas concretos, um romance, um pouco de erotismo, assim como o subtexto da história original de Mallock, além de reflexões sobre o livro e um museu imaginário de pinturas e ilustrações. Existem paralelos deliberados com *O Sonho de Polifilo*, considerado “o mais belo dos livros impressos”, publicado em Veneza em 1499 (Phillips, 2005).

Olhando com atenção as páginas, descobrimos, de um ponto de vista iconográfico, citações de conhecidas obras de arte, de modo a apresentar ao leitor um palimpsesto verbal e visual. Chamar de iluminura ou ilustração é inadequado neste caso, pois trata-se de uma interpretação do texto (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 503), mais próximo de um comentário visual. Aqui, uma inversão de função acontece, a imagem comenta o texto, acrescenta camadas de leitura apenas indicadas ou sugeridas pelo texto.

Ao comentar, o artista retoma o que já foi dito, escrito ou realizado e faz com isso algo novo, de modo inédito. Tal atitude baseia-se em um princípio de economia artística, que utiliza o que já existe.

# Tradução

Toda obra de arte tem um ideal a priori,  
uma necessidade de existir  
Novalis

Todo texto se constrói, como mosaico de citações,  
todo texto é absorção e transformação de um outro texto  
Julia Kristeva

Conhecer é traduzir algo que não se conhece  
em termos do que já se conhece  
Nietzsche

Até o século XIX, por causa das dificuldades de viagem e de acesso a obras em coleções particulares, as pinturas eram conhecidas principalmente por meio de cópias impressas, na maioria das vezes através de um código linear para representar o claro e escuro na gravura em metal ou na xilogravura. Este tipo de gravura era chamada de “gravura de tradução”, por traduzir uma imagem pictórica em termos lineares.

Assim como um poema traduzido deriva de outro poema, a característica deste tipo de gravura é o fato de derivar de uma outra obra de arte, seja um afresco, uma pintura ou escultura. As gravuras tiveram um grande impacto na realização de pinturas, influenciando o estilo e também o conteúdo e a escolha de temas. Por seu tamanho e seu preço, as estampas podiam alcançar uma audiência maior do que as pinturas, de colecionadores e aficionados a estudantes e eruditos, permitindo uma disseminação de ideias e motivos, e o refinamento de técnicas de desenho e de composição (Zorach, 2004).

No período entre 1500 e 1800, a educação artística era codificada como uma prática de cópia das obras mais valorizadas do passado, e as gravuras de reprodução eram usadas como fonte de inspiração para os artistas. Gravuras que revelavam sua origem nas ideias de outro artista eram valorizadas como um “armazém” de invenções, “um veículo que permitia que as invenções fossem reunidas, estudadas e admiradas” (Zorach, 2004, p. 3). As gravuras que derivam



# PARTNERS IN PROGRESS

Report on novel private plan to help Venezuela produce more goods in greater variety



Nelson A. Rockefeller, who launched development programs in Venezuela, Ecuador, and Brazil.

WHEN SETTING OUT to raise the standard of living of a whole nation, there's nothing quite so useful as having good intentions, lots of money, enthusiasm for the project, and influential friends. Nelson Aldrich Rockefeller, an assistant secretary of state, ex-coordinator of Interamerican Affairs, and presently head of the International Basic Economy Corporation and the American International Association, is happily endowed with all of these desirable attributes. The organizations called IBEC and AIA, are carrying out wide-scale improvements in Brazil, Ecuador and Venezuela. They form a uniquely schizoid type of enterprise, dedicated equally to the capitalist's bibboletch that investment must show a reasonable profit and to the stern Baptist conviction that the underprivileged must be helped, no matter what the cost. like be duck-billed

de outras obras, de acordo com sua função, podem ser réplicas, cópias oportunistas, imagens apropriadas ou simplesmente gravuras de tradução ou interpretação.

Apesar da semelhança com o original, a gravura de reprodução é uma representação gráfica de uma obra em outro meio; não copia elementos isolados, mas apresenta a totalidade da composição, modificada para atender as demandas da arte da gravura. Mesmo assim, era considerada uma obra autônoma, não uma simples cópia. Alguns eruditos, reconhecendo o processo de adaptação como uma atividade criadora, preferem usar o termo “tradução” a “reprodução”, sendo que outros termos como “interpretação”, “transformação” e “adaptação” também são usados para se referir a essas gravuras.

A prática contemporânea de refazer uma obra existente, apesar de atender a objetivos diferentes, também pode ser considerada como um tipo de tradução, pois “a tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses” (Benjamin, 2011, p. 64). É a transformação da obra, sua apresentação em um contexto diferente do original, e o vínculo estabelecido com uma obra anterior que permite fazer esta aproximação.

O artista peruano Fernando Bryce redesenha com pincel e nanquim recortes de jornais, fotografias, cartazes, anúncios e panfletos, colocando em evidência o aspecto manual de sua cópia, as

“Copiar a composição ou imitar o estilo de um mestre era uma honrada técnica para desenvolver as habilidades” (Zorach, 2004, p. 6)



Fernando Bryce, *The Progress of Peru-Benavides*, 2009

Bryce reproduziu recentemente documentos do Departamento de Defesa dos EUA, incluindo panfletos sobre a América do Sul, sobre os filósofos Walter Benjamin e Leon Trotsky, a Guerra Civil Espanhola e a Revolução Cubana. A escolha de panfletos do Departamento de Defesa do período da Guerra Fria não é acidental. As descrições e ilustrações dos marcos arquitetônicos, tipos étnicos, e dos recursos naturais são destinados a instruir os militares norte-americanos a respeito de normas culturais e da importância econômica da região para os Estados Unidos.

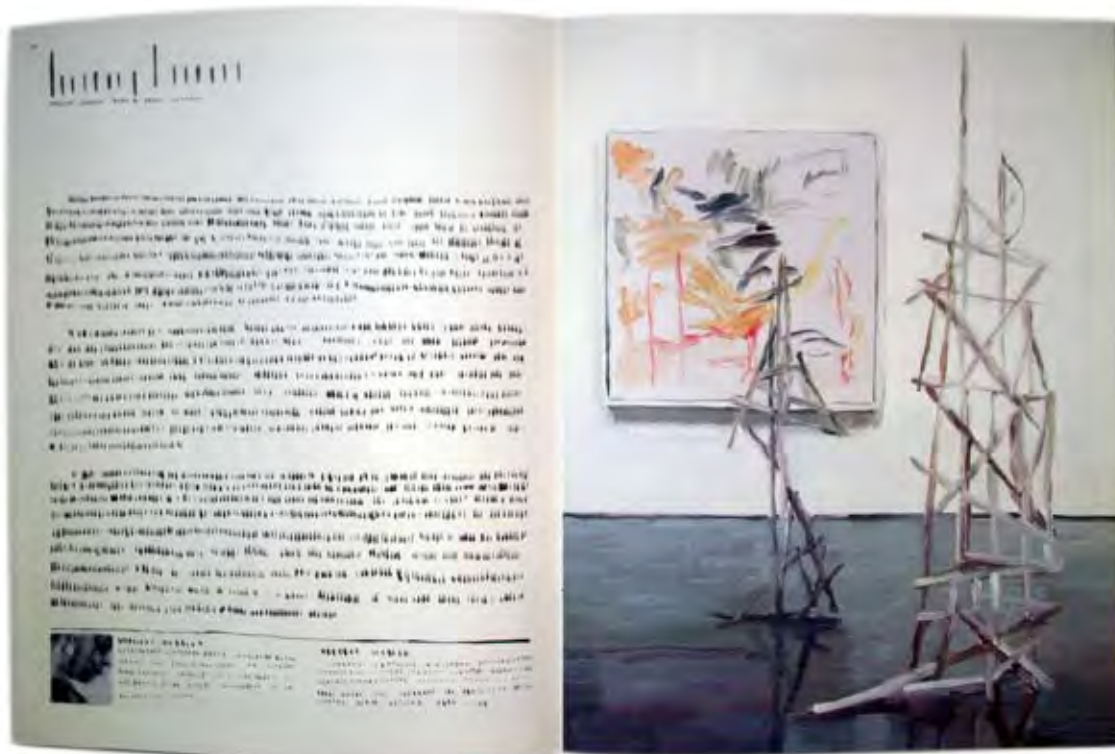
O livro *The progress of Peru-Benavides* de Fernando Bryce faz parte de *Atlas Peru* (2000-2001), uma ambiciosa série de cerca de cinco centenas de desenhos baseados em imagens de jornais e revistas que contam uma história visual do Peru no século XX.

imperfeições e distorções. Cada desenho reproduz uma página da publicação original, que inclui textos introdutórios e fotografias. Ele toma imagens existentes e as coloca em um contexto subjetivo para reinterpretá-las, pois “até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente” (Valéry, 2003, p. 69).

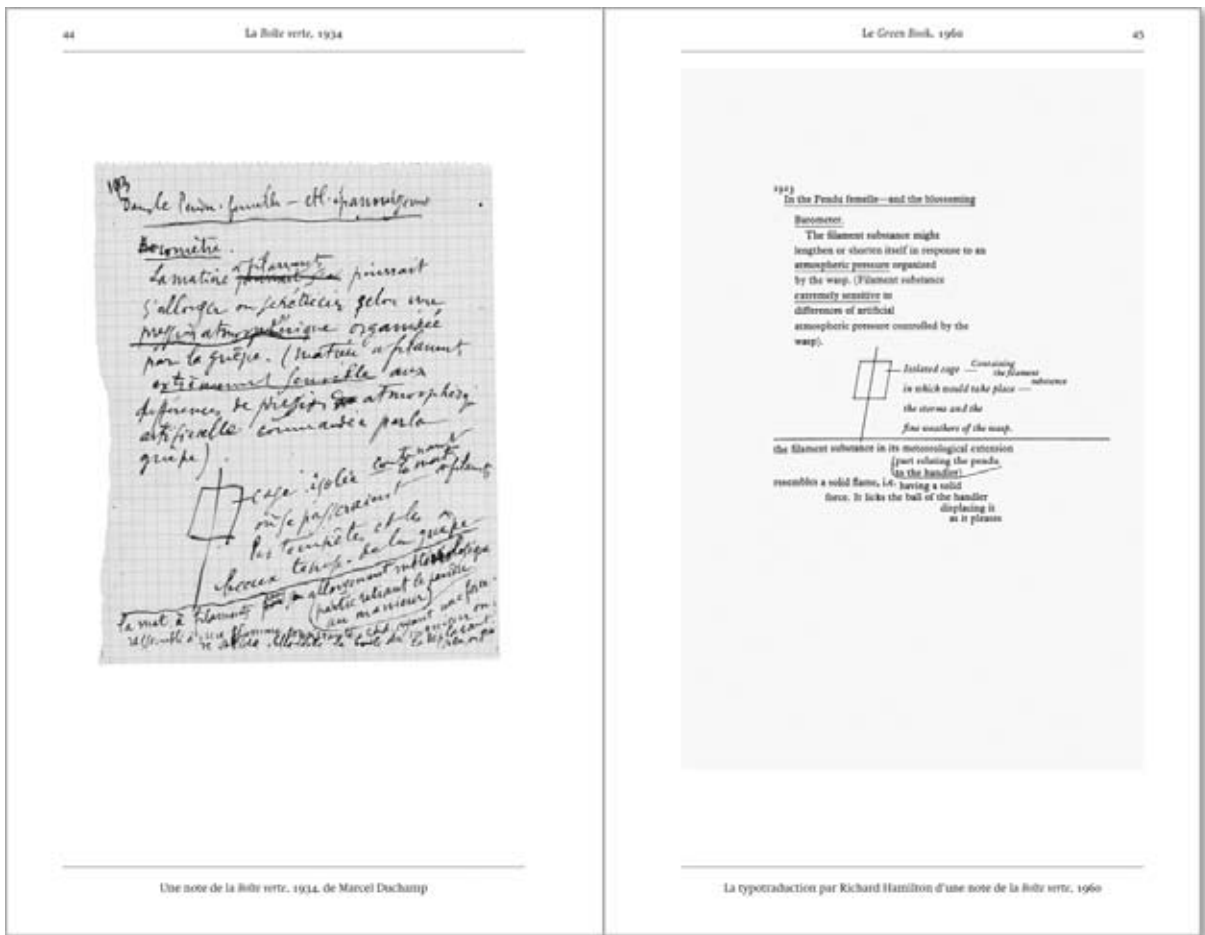
Desde o início da década de 1990, Bryce organiza um arquivo visual com documentos coletados em arquivos institucionais. A partir desse material, ele seleciona documentos particulares e copia à mão com tinta preta, reduzindo-os à sua estrutura gráfica básica. Dessa forma ele cria séries temáticas que padronizam as suas fontes, transformando-as em desenhos em preto e branco. Essa estratégia artística, que Bryce chama de “análise mimética,” tem uma intenção crítica: a seleção mostra o que estava escondido, resgata histórias do esquecimento e desmascara os discursos oficiais.

Em um pequeno livro de artista, o título *The progress of Peru-Benavides* foi tirado de um livreto de 1937 publicado pelo governo peruano de Oscar Benavides como propaganda oficial para distribuição nos países de língua inglesa. Formado por 37 desenhos a nanquim, o livro reproduz não apenas as imagens, mas também o texto e a diagramação original. Ao invés de tentar copiar exatamente a aparência do livreto e arriscar confundir seu duplicado com o original, Bryce propositalmente reproduz as letras com pincel, como um letrista dos anos 1950. Da mesma forma, para as fotografias impressas, ele usou aguadas para criar o efeito de luz e sombra. Pela diferença intencional entre o original e suas interpretações, ele chama a atenção para o seu repertório técnico e ao mesmo tempo, destaca o tipo de imagens utilizada nesses impressos, os estereótipos e preconceitos que elas transmitem. Assim, Bryce estimula outras interpretações para um material de divulgação que era tido como neutro.

Sandra Gamarra Heshiki tem trabalhado com pinturas que reproduzem obras de outros artistas contemporâneos. Em 2002, Gamarra concebeu o LiMac, Museu de Arte Contemporânea de Lima, uma instituição fictícia que deveria responder à ausência, até então, de um museu de arte contemporânea na capital peruana. O LiMac tem *website*, identidade visual e projeto arquitetônico, mas não tem sede



Sandra Gamarra Heshiki, *Seleção Natural*, 2010



Comparação entre uma nota da Caixa Verde de Marcel Duchamp e a versão tipográfica de Richard Hamilton, cujo título completo é *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, a *Typographical Version* by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's *Green Box*, translated by George Heard Hamilton, 1960

nem orçamento. Sua coleção é composta por pinturas da artista que reproduzem, em ampliações de imagens de catálogos, obras de arte que ela desejaria adquirir.

Ao copiar pinturas e outras obras de um livro sobre arte contemporânea, Sandra Gamarra traduz uma imagem impressa para a pintura a partir da reprodução presente no livro *Art Now*, e depois a pintura se torna novamente uma reprodução nas páginas do livro *Seleção Natural*. Os critérios de seleção utilizados na obra original são questionados pela comparação com o reduzido número de páginas da *Seleção Natural*: o livro de Gamarra mostra apenas as páginas sobre artistas mulheres reproduzidas nos três volumes do livro sobre arte contemporânea. A artista explica que “a informação difundida em massa irradia uma aura de verdade entre os que a compartilham, ainda que saibamos que é o produto de uma seleção que implica sempre em um descarte” (Heshiki, 2009).

“Como em uma tradução cuja linguagem é a pintura, o resultado é pessoal e parcial. O natural não é então o resultado, mas sim o ato de selecionar em si mesmo” (Heshiki, 2009).

As pinturas de *Seleção Natural* são apropriações que respeitam a diagramação do livro e pretendem conservar seu espírito de publicação para criar outra unidade, peneirada por seus próprios filtros, produzindo seus próprios descartes, pois a tradução é um “gesto interpretativo que necessariamente privilegia um aspecto em detrimento de muitos outros possíveis” (Lages, 2007, p. 80).

A teoria da tradução de Walter Benjamin apresenta a ideia de tradução como forma, não um meio para se chegar a uma forma (2011, p. 102). Liberta das polaridades original/cópia, a tradução é um operador que garante a sobrevivência e a atualização das obras, o que explica o interesse que desperta nos artistas como procedimento de composição de obras novas a partir de uma obra existente.

Um exemplo de tradução de uma obra para o suporte livro é a publicação de *The Bride Stripped Bare*, feita pelo artista britânico Richard Hamilton. O livro é uma versão tipográfica das notas manuscritas que Marcel Duchamp reuniu e publicou em fac-símiles, e que ficou conhecida pelo nome *Caixa Verde*, em alusão à cor do tecido que revestia a caixa.

Mais do que um grupo de notas e desenhos, e longe de oferecer uma explicação lógica para a enigmática configuração de Duchamp, ele leva o leitor através do labirinto de ideias que o Grande Vidro contém. De fato, o livro não oferece soluções porque ‘não há nenhum problema’, mas fornece uma visão alternativa: uma iluminação direta da obra por meio de trocadilhos e duplos sentidos, em enigmas e referências sexuais ambivalentes (Guest, 1981, p. 16).

O tradutor, reconhecido como escritor, autor do texto traduzido, produz sua obra a partir de determinações históricas particulares.

Na teoria literária, existe uma vertente que defende a reescrita como forma de tradução, em que o tradutor tem autonomia em relação ao texto original.

“Haroldo de Campos interpreta a negação, por parte de Benjamin, da importância do fator comunicativo nas obras literárias como equivalente à noção de função poética de Jakobson e à de informação estética de Max Bense” (Lages, 2007, p. 188).

Toda leitura crítica parte de um outro modo de leitura, que é o comentário – à maneira de um palimpsesto, a tradução preserva as camadas de leitura, de modo que reconhecemos ao menos um aspecto do original na tradução.



Milena Bonilla, *El Capital*, 2008

“A ilusão de transparência pertence ao sistema ideológico caracterizado pelas noções inter-relacionadas da heterogeneidade entre o pensamento e a linguagem, de gênio da língua, do mistério da arte, noções baseadas numa linguística da palavra e não numa linguística do sistema, em línguas consideradas atualizações particulares de um significado transcendental (projeção filosófica do primado eurocêntrico, logocêntrico, colonialista, do pensamento ocidental). Estas noções acabam por opor texto e tradução, por meio de uma sacralização da literatura. Esta sacralização e esta compensação definem o papel social da estética. Desse jogo de oposição ideológica entre texto e tradução resulta uma noção metafísica, não historicizada, a noção do intraduzível” (Meschonnic, apud Lages, 2007, p. 77).

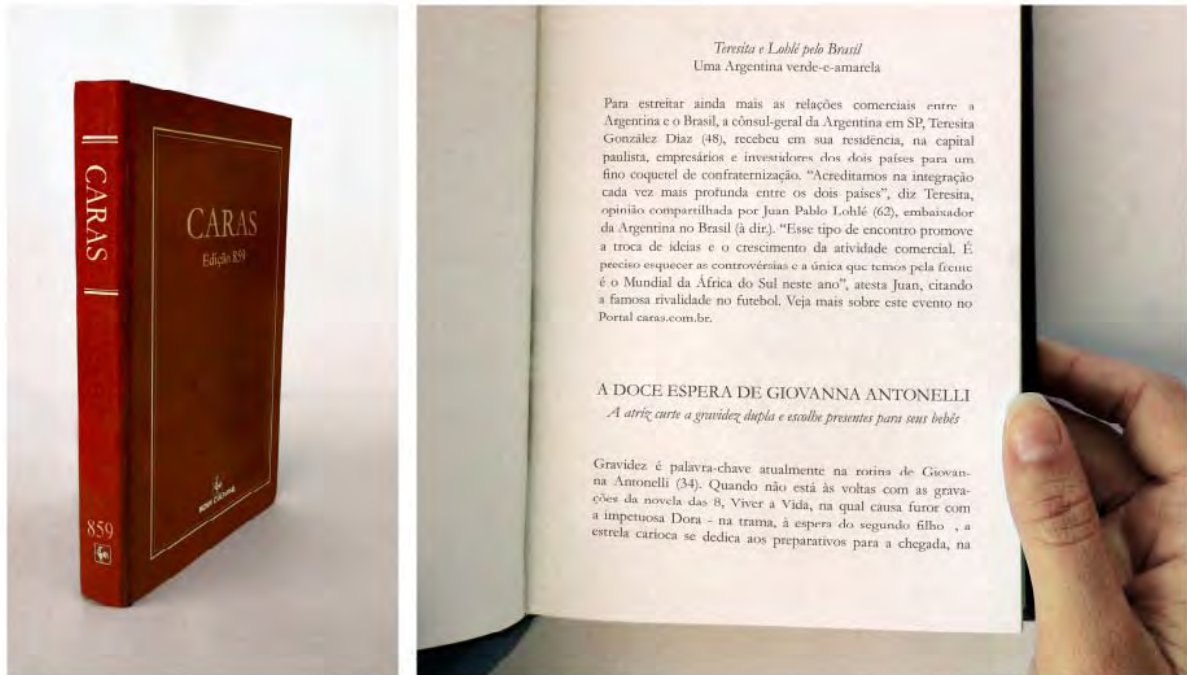
A tradução é uma escrita que não esconde a duplicidade de sua autoria: o comentário de Tim Guest a respeito da *Caixa Verde*, de Duchamp, também pode ser lido como um comentário a respeito da obra de Hamilton, sendo que ambos constituem uma forma de notação tão complexa e metafísica quanto o próprio *Grande Vidro*. A versão tipográfica de Richard Hamilton é a tradução de uma tradução, um jogo de espelhos.

Fazendo o caminho inverso, da edição produzida tipograficamente ao exemplar manuscrito, a artista Milena Bonilla reescreveu à mão o livro “O Capital”, de Karl Marx. Em sua versão “resumida e pirata”, *El Capital* (2008) se torna ilegível, pois a artista usou a mão esquerda, sendo destra. A irregularidade da letra cursiva dificulta a leitura, de modo que o livro fica incompreensível — mas talvez o conteúdo do original tipograficamente editado também o seja para muitos.

Outra forma de tradução/apropriação é o livro *Caras para Ler* (2010). O jovem artista Douglas Pêgo escolheu uma revista sobre pessoas ricas e famosas, conhecida pela abundância de imagens e pela superficialidade dos textos, e a apresenta como uma obra literária, em edição luxuosa, com capa dura revestida com tecido, como se fosse um exemplar daquelas coleções de clássicos da literatura vendidos em bancas de jornal. Todos os textos de uma única edição foram transcritos, desde o expediente e os textos de anúncios e reportagens até as legendas das fotografias. As imagens foram suprimidas, o que aumenta a banalidade do texto.

Alguns artistas, fazendo uma paródia da confiança que as pessoas têm nos recursos tecnológicos, publicam traduções feitas por máquinas, em que o procedimento utilizado para produzir o livro pode ser mais interessante do que o resultado obtido. A tradução é tratada como um dispositivo, como “operação tradutora”, “na qual ocorre uma transformação e uma renovação do original” (Lages, 2007, p. 91)

Em *The Oracle’s Odyssey* (2001), o artista canadense Kristan Horton utilizou um programa chamado *Oracle* para converter um áudio-livro com o texto de Homero novamente em um texto escrito. O tradutor deve transpor um texto para um novo contexto histórico e linguístico, “isto é, deve reescrever o texto numa língua para um novo público leitor, que tem necessidades, desejos e uma história diversos daquele a quem se dirigia o texto original” (Lages, 2007, p. 216). Mui-



Douglas Pêgo, *Caras para Ler*, 2010

tas das frases perdem o sentido, o que aproxima da definição benjaminiana de tradução pelo negativo, a má tradução, como “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (Lages, 2007, p. 187).

Com o auxílio da ferramenta *AutoSummarize* do Microsoft Word, Michael Maranda produziu uma “edição crítica” do romance de Herman Melville, *Four Percent of Moby Dick* (2007). Nessa versão condensada do clássico de Melville, com exceção de algumas passagens importantes, o texto foi reduzido a 4% de seu tamanho original, de modo que cada capítulo cabe em apenas uma página. Se tomarmos o poético como “aquilo que escapa à comunicação de conteúdos meramente informativos, ou então a ultrapassa” (Lages, 2007, p. 188), o texto terá se tornado mais poético ?

A tradução, assim como a crítica e o comentário, são derivadas de uma atividade original. Nos livros aqui mostrados, fica evidente que a tradução é uma “via privilegiada para o acesso a uma dimensão do original anteriormente despercebida e do original como em si mesmo incompleto” (Lages, 2007, p. 173).



# Continuação

Toda grande arte modifica seus predecessores  
Andre Malraux

“Aquilo que já foi, virá a ser novamente, sem diminuir um só átomo. Hoje vemos a mesma coisa que já há duzentos anos era realidade” (Gracián, *El Criticón* (1651), apud Hocke, 1986, p. 243)

“Continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir” (Pareyson, 1984, p. 107).

A prática de alguns artistas embaralha as fronteiras entre os modos de hipertextualidade definidos por Genette, passando da cópia ao plágio e à continuação. Quando um escritor retoma uma obra anterior, dizemos que o livro novo é uma sequência, mas quando é outro autor quem escreve, trata-se de uma continuação. Nos livros de artista, tal distinção se torna mais difícil, e a continuação pode ser confundida com a paródia e o plágio.

Um dos artistas mais imitados, plagiados e citados é o norte-americano Edward Ruscha. Existem dezenas de livros de artista cujos títulos fazem referência ou alusão a algum livro de Ruscha. A apropriação e a paráfrase de livros de Ed Ruscha constitui um gênero em si mesmo. O primeiro a fazer uma paródia foi Bruce Nauman ainda em 1968, com o livro *Burning Small Fires*, em que o livro *Various Small Fires* é fotografado em chamas. Atualmente, não existe nenhum livro publicado por Ruscha na década de 1960 que não tenha sido parafraseado ou plagiado.

Entre as inúmeras cópias de Ruscha, destaca-se a versão de Michael Maranda, *Twentysix Gasoline Stations, ver. 2* (2010), uma reconstrução do livro utilizando apenas imagens do livro original disponíveis na internet. Utilizando mecanismo de busca, foram encontradas algumas páginas digitalizadas, além de fotografias isoladas dos postos de gasolina, sem mostrar a página onde foram reproduzidas, e até mesmo o livro fotografado aberto.

As imagens foram utilizadas da mesma forma em que aparecem nos respectivos *sites*. Algumas estão em baixa resolução, o que produz o efeito serrilhado na edição impressa. A inclusão da expressão “ver. 2” no título transforma o livro de Maranda em uma continuação do livro de Ruscha, e não apenas em mais um plágio.

Mas existe uma outra forma de pensar a continuidade entre duas obras, quando a nova obra retoma um elemento ou personagem







Jonathan Monk, *& Milk*, 2004

de uma obra que a antecedeu. Novamente, uma obra de Ruscha serve como ponto de partida para um livro, *& Milk*, de Jonathan Monk. O título inusitado é uma alusão ao segundo livro de artista de Edward Ruscha, *Various Small Fires and Milk*, publicado originalmente em 1964 em uma edição de apenas 400 cópias. As palavras “and Milk” não aparecem na capa do livro de Ruscha, apenas na folha de rosto. *Various Small Fires and Milk* é um bem-humorado catálogo de chamas, formado por 16 fotografias de “diferentes pequenos fogos, como um cigarro, uma chama de gás, um fósforo, o forninho de um cachimbo, um isqueiro e a fotografia de um copo de leite, uma imagem incompatível que torna a banalidade dos fogos ainda mais evidente, deixando uma obra aberta, quase uma continuação da realidade” (Celant, 2010, p. 26).

No livro de Jonathan Monk, um copo de leite é o assunto demonstrativo de um experimento em processo enganosamente simples. Um *slide* inicial do copo foi duplicado, a duplicata foi feita da duplicata, e assim por diante, até 50 gerações do original. As coisas se complicam quando um *slide* é feito a partir de outro; novas condições e padrões emergem que dificilmente poderiam ser antecipados. Em cada geração, a reprodução perde alguma informação, as cores mudam, a definição e a resolução sofrem, e até mesmo a área da imagem começa a mudar. O formato horizontal da publicação e a imagem que ocupa a extremidade externa remetem a um *flipbook*, em que observamos as sucessivas transformações de uma imagem. A fotografia de um copo de leite que ocupa a última página do livro de Ruscha é

a primeira do livro de Monk, o que poderia sugerir, mais do que uma paródia, uma continuidade de um a outro.

Cópia, repetição e reprodução são temas de outros livros desse artista britânico. Monk publicou em 2007 *One in one hundred (child)*. Ele imprimiu na capa do livro a embalagem de 100 folhas de papel fotográfico da marca Ilford em tamanho natural. No miolo, a mesma imagem é repetida cem vezes, como indicado na capa. A ideia de singularidade em meio à multiplicidade, colocada pela reprodução técnica da imagem, é enfatizada pelo título, que destaca uma imagem (a capa, colorida) em meio a cem imagens idênticas (o miolo em preto e branco). O livro faz uma referência indireta ao conhecido livro de Alfredo Jaar, *A Hundred Times Nguyen* (1994), em que “o fotógrafo reproduz cem vezes o retrato de uma criança vietnamita (na verdade são cinco fotos obtidas em intervalos de cinco segundos). O enquadramento é de um busto simples (cabeça e ombros) com fundo absolutamente neutro ou inidentificável, a menina fotografada olhando diretamente para a câmera. As diferenças entre as cinco fotos são mínimas)” (Silveira, 2008, p. 154). Em relação ao livro de Jaar, o livro de Monk é um plágio ou uma continuação?

O plágio formal é mais facilmente identificado, pela semelhança com o seu modelo. O plágio estilístico imita um procedimento, uma ideia, e pode chegar a um resultado completamente diferente.



Jonathan Monk / one in one hundred (Child), 2007

## Phantoms

2008, inkjet prints mounted on MDF, 11 pieces,  
35.5 x 29.5 x 28.5 cm, private collection, Nantes,  
courtesy gb agency, Paris

These are faux books based on real books in  
my library: covers that reproduce only the graphic  
composition of the book's spines were mounted  
on blocks of wood. They are made to be inserted  
into other libraries.



Reconstruction de  
l'atelier de Francis Bacon,  
Hugh Lane Gallery, Dublin,  
1961-1962

resemblait à un vaste estomac dévorant la pléthore médiatique du ving-

De 1961 à 1965, sa voracité fut sans limite, son atelier  
La mystique de  
norme ironie de  
New York des ar  
Nous pourro  
la portée de tou  
dans l'atelier en  
apprécié à sa ju  
mal de l'au-dela.  
prendre la pose  
de revivier d'un

174

175

LOUISE LAWLER AN ARRANGEMENT OF PICTURES

ASSOULINE

bleaux  
remer  
le héro  
o) est l  
r, le fr  
tif post  
que cl  
e). La  
atifie l  
érie de  
que. C  
se dégi  
se dan  
promo  
l'imagi  
de, c'é  
os qui  
l'Ange  
urtant,  
r, et, er  
e son M

ablement imaginer un contexte pour son œuvre in  
nd art et ce que l'on peut qualifier de perception vernacu  
e Delacroix est aussi frugal que celui d'un veilleur de nuit.  
relève autant de l'invention que de la représentation, dans  
prend en compte un sujet auquel on ne prêtait jusqu'alors  
on - confirmant ainsi l'accession progressive de l'atelier au  
ans la conscience du dix-neuvième siècle. C'est l'une de ces  
urrences où un artiste de premier ordre reconnaît la valeur  
tenu pour insignifiant et négligeable. C'est l'observation  
re, l'alchimie picturale la transfigure. Le coin de Delacroix,  
rs divergents, ouvre sur deux directions : la prose descrip

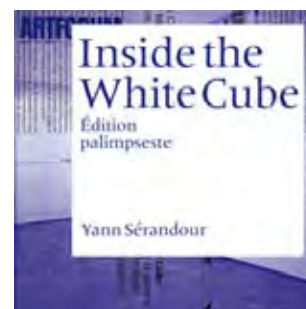
# Palimpsesto

O livro *Inside the White Cube*, do artista suíço Yann Sérandour é literalmente um palimpsesto, em que reproduções e comentários sobre a obra do artista são sobrepostos à reimpressão da primeira tradução francesa do influente livro de Brian O'Doherty, que reúne reflexões sobre as condições de produção e recepção da obra de arte. Com o subtítulo “*Overprinted Edition*” em inglês, e “*Edition Palimpseste*” em francês, o livro foi publicado simultaneamente em dois idiomas. Sobre as páginas impressas em offset na cor preta, foi realizada a sobreimpressão de um quadrado branco (um trocadilho com o título), sobreposto com textos e imagens em verde (ou violeta, na edição francesa).

O processo de sobreimpressão modifica a cor que foi impressa primeiro, as camadas de tinta são evidentes, de modo que é possível ler simultaneamente os textos que estão em diferentes camadas, como nos antigos manuscritos raspados em que o texto antigo permanecia visível. Cada página do livro de Sérandour corresponde a uma seção de uma folha em que foram impressas quatro páginas da edição francesa do livro de O'Doherty.

O formato da publicação se baseia na revista *Artforum*, onde o ensaio de O'Doherty foi publicado pela primeira vez (a capa da referida edição da revista aparece como imagem de fundo na capa deste livro), e o quadrado em branco que aparece na capa e em todas as páginas tem o mesmo tamanho da primeira edição do livro. Concebido em colaboração com Jérôme Saint-Loubert Bié, o layout permite evocar visualmente e fisicamente as formas editoriais do ensaio.

Um segundo nível de leitura do termo palimpsesto aparece quando olhamos com atenção as obras de Sérandour reproduzidas: o livro apresenta uma seleção de projetos que derivam de outros livros e outros autores, ou seja, obras que têm a apropriação como tema ou como método de trabalho. As publicações do artista, reproduzidas no livro, são apresentadas em tamanho real — foram digitalizadas e não fotografadas, pois as obras e seu contexto de apresentação nunca pode ser totalmente recuperado pela fotografia (Bié, 2009).



Um palimpsesto se caracteriza pela presença simultânea de diversas camadas de representação dentro do mesmo espaço.

O trabalho minucioso de Sérandour e Jérôme Saint-Loubert inclui os tipos Méridien desenhados pelo tipógrafo suíço Adrian Frutiger e usados no título e no subtítulo, citando diretamente o design de Jack Stauffacher para a primeira edição do livro *Inside the White Cube*.

# Compilação

Que não me digam que nada disse de novo:  
a disposição dos assuntos é nova.  
La Bruyère

“Eu gostaria que mais pessoas, de modo geral, fizessem revistas como passatempo, assim como fazem jardinagem”. Amy Fusselman, em uma das páginas de *Permanent Food*.

Alguns livros de artista, apesar de não se apropriarem integralmente de uma outra obra existente, são formados pela compilação de páginas de diversos outros livros. Ao contrário do que se pensa, a cópia de imagens de um livro para outro não surge com os processos de reprodução mecânica de imagens, apesar do inegável impulso que recebe com o uso de matrizes que podem reproduzir uma imagem idêntica a si mesma. Nem mesmo a apropriação pós-moderna, entendida como o deslocamento de uma imagem de seu contexto original e apresentada em outro contexto, é algo típico de nossa época. O procedimento na verdade era muito comum entre iluminadores de manuscritos medievais, sendo um costume islâmico “desmontar manuscritos e reagrupar em nova compilação as folhas soltas, de épocas e procedências díspares” para criar uma obra nova (Walther, 2005, p. 43).

A vivência profissional com o tratamento e manipulação de imagens tirou um pouco da inocência dos artistas, e também o pudor em usar imagens da mídia, uma vez que a “separação entre teoria da arte e prática artística, entre alta e baixa cultura entra em colapso com o pós-modernismo” (Mulvey in Evans, 2009, p. 119). Em meio a dezenas de outras imagens, são mostradas obras de artistas como Damien Hirst (Pubescent), Gilbert & George (detalhe da “Escultura Viva”), Piero Manzoni (Merde d’ Artiste), Marina Abramovic (Relation Work).

Apropriando-se de páginas de inúmeras revistas, de várias partes do mundo e tratando de assuntos tão diversos quanto moda, esportes, arquitetura, política, sexo, atualidades, arte e entretenimento, cinema e viagens, *Permanent Food* é “uma revista de segunda geração, que cresce se apropriando do que já existe”, de acordo com as palavras de um de seus editores, o italiano Maurizio Cattelan. A revista começou como uma colaboração entre Cattelan e Dominique Gonzalez Foerster (que abandonou o projeto, sendo substituída por Paola Manfrin desde o terceiro número), e consiste em fotografias compiladas de páginas escaneadas de outros periódicos. Até mesmo o sumário é apropriado de outra revista.

A revista *Permanent Food* promove uma “reordenação da realidade de acordo com suas novas experiências e gostos” (Obirst, 2006, p. 32). Em cada edição, uma seleção de imagens, algumas divertidas, outras chocantes e irônicas, são literalmente arrancadas de outros periódicos de todo o mundo. O instante antes de uma falha do



Maurizio Cattelan, *Permanent Food n° 10*, 2002

avião em queda sobre um campo de pic-nic, um quadro roubado de um comício skinhead, uma menina vomitando com um dedo enfiado na garganta (imitando o famoso quadro de Vermeer, “moça com brinco de pérolas”) ou um desenho de Raymond Pettibon são apenas uma pequena amostra do que pode ser encontrado em uma das edições.

A revista é feita também de imagens curiosas, como a de uma formiga equilibrando em pé um palito de fósforo usado, que tem cinco vezes seu tamanho, ou a fotografia de uma multidão de casais se beijando, acompanhada por um box informativo, em que leitores da revista espanhola *El País de las Tentaciones* escolheram a imagem que melhor representa para eles a noção de felicidade. Em meio a reproduções de obras de artistas como Gilbert & George, fotos de celebridades, como Michael Jackson e Liz Taylor abraçados, ou Madonna com Martha Graham e Calvin Klein. Em outra edição, um anúncio de uma empresa alemã com os personagens Tom e Jerry, o interior de um avião com lixo espalhado, uma modelo nua com a marca do bronzeado formando uma faixa, um detalhe de um manequim vitoriano, uma fotografia de Robert Mapplethorpe de dois homens com roupas



Maurizio Cattelan,  
*Permanent Food n° 11*, 2003





Maurizio Cattelan, *Permanent Food n° 8*, 2000

Algumas imagens são icônicas, como a de um carro de Fórmula 1 desmontado, com as peças dispostas lado a lado, formando no chão a silhueta do carro, uma metáfora para a própria revista, que desmonta outras publicações e evidencia a montagem como forma de produzir sentido, de criar relação entre as diversas partes.

“(…) várias fotografias podem formar uma sequência (caso comum nas revistas ilustradas); o significante de conotação, neste caso, não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da sequência, mas ao nível (supra-segmental, diriam os linguistas) do encadeamento” (Barthes, 1990, p. 19)

de couro, um filhote de cachorro de cerâmica, um campo de neve, um acidente com um Fusca, e muito, muito mais.

O critério usado para a distribuição das páginas parece estabelecer analogias, pela justaposição de imagens: rosto de homem / rosto de mulher; mulher de meia azul, com um corte mostrando a unha pintada de esmalte vermelho, e ao lado um cavalo preto, de perfil, com um capuz vermelho, com buracos para o olho e a orelha; uma camisa social rasgada, formada apenas pelo contorno ou esqueleto do tecido, ao lado de uma trágica imagem de um sobrevivente de uma explosão, modifica a percepção que temos da camisa, que passa a ser vista também como as ruínas de um desastre.

Algumas páginas são duplas, modificando o ritmo de leitura, e ao mesmo tempo chamando a atenção para a estrutura da página: um atleta de ginástica olímpica, nas argolas, tem cada mão em uma página; em outra edição, a foto de uma vaca malhada ocupa toda a largura da página, contrastando com a pastagem que ocupa a página ao lado.

# Ficções



Ler o que nunca foi escrito.  
Hoffmannsthal

A árvore do conhecimento, proposta por Francis Bacon no *Novum Organum* de 1620, ordena o entendimento humano (e por extensão, todas as suas atividades) a partir de suas faculdades, a saber, memória, razão e imaginação. Tal estrutura de organização aparece na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, sob a forma de um “Sistema Figurado dos Conhecimentos Humanos”, uma tabela que demonstra as articulações dos “ramos” do conhecimento, em que a imaginação é associada à poesia (o que inclui a pintura, a escultura e a gravura).

“A função tradicionalmente atribuída à imaginação é de assegurar a mediação entre o dado físico, bruto, dos sentidos, e o trabalho do espírito” (Lavaud, 1999, p. 221). Este capítulo reconhece a contribuição da imaginação para a história do conhecimento — pela sua relação com a percepção e o entendimento —, e ao mesmo tempo trata a imaginação como forma autônoma de conhecimento, capaz de produzir o que ainda não existe. Por outro lado, o capítulo, de modo indireto, ataca a enciclopédia como critério de exaustividade e exatidão, como fonte segura de informação, mostrando que também na elaboração das enciclopédias a imaginação teve uma significativa participação.

De fato, “muitas enciclopédias incluíram, em suas primeiras edições, crenças populares e disparates entre artigos cheios de fatos comprovados — e isso se repetiu de edição em edição, e foi copiado pelos mais inescrupulosos imitadores e piratas!” (Collison, 1964, p. 5). Misturar fato e ficção é uma estratégia recorrente nos livros de artista aqui apresentados, impedindo muitas vezes o discernimento entre a imaginação e a realidade.

O apócrifo, a falsificação e o plágio também são tratados neste capítulo. O plágio, em alguma medida, sempre aparece na história das enciclopédias. O espanhol Francisco de Cáceres, ignorando a perfídia do italiano Domenico Delfino, tradutor da *Visión delectable de la*

Plínio “faz questão de colocar o menos possível de seu, limitando-se ao que transmitem as fontes; e isso segundo uma ideia impessoal do saber, que exclui a originalidade individual” (Calvino, 1993, p. 45).

As obras de Varrão, outro enciclopedista do mundo antigo, foram copiadas, plagiadas e saqueadas por vários escritores; com o passar do tempo, alguns autores nem sabiam que Varrão era a fonte original do material que usavam em seus livros (Collison, 1964, p. 24). Do mesmo modo, a obra de Rabanus Maurus (c.776-856), *De universo*, é na verdade um plágio da enciclopédia de Isidoro de Sevilha (Collison, 1964, p. 36). O *Liber floridus*, de Lambert, é feito de paráfrases de Isidoro e de Rabanus Maurus. A história das enciclopédias é uma sucessão de cópias e plágios.

“Uma invenção não é um objeto, é um conceito. O inventor não precisa fazer ele mesmo o objeto para ser seu inventor. Por outro lado, uma pessoa pode ser o produtor de uma invenção sem ser o seu inventor” (Prieto, 1989, p. 39).

“1. O artista pode construir a peça.  
2. A peça pode ser fabricada.  
3. Não é necessário construir a peça.  
Sendo cada uma delas equivalente e de acordo com a intenção do artista, a decisão de condicionar ou não na instância da recepção depende do receptor. (Weiner, 2008, p. 21)

“A identidade específica que constitui uma invenção é o que o inventor acredita que o objeto deve ter para atingir uma certa intenção de um modo eficiente” (Prieto, 1989, p. 39)

*philosophía* de Alfonso de la Torre, publicando-a como se fosse o seu autor, traduziu o texto italiano de volta ao espanhol. O livro apareceu como *Libro intitulado Visión delectable y sumario de todas las ciencias* em 1663, duzentos anos após a edição original (Collison, 1964, p. 88). O *Dictionnaire de Trévoux*, publicado pelos jesuítas, teve como base o *Dictionnaire universel des arts et sciences* de Furetière, mas este não recebeu os devidos créditos. Afinal, o que é uma enciclopédia, senão uma forma de plágio absoluto?

O sonho de escrever o livro dos livros, aquele que os submete a todos, quintessência e resumo de tudo o que foi escrito, sonho que anima Montaigne ou Rabelais, ressurge com Borges como imagem, como um livro que contém todos os livros (*O livro de areia*) ou como todos os livros do mundo que formam um só (*Biblioteca de Babel*). (Schneider, 1990, p. 68).

## Ficção documental

Por sua natureza indicial, a fotografia teve um papel importante como documento, como registro de eventos, comprovação de acontecimentos ou demonstração de fatos. Para artistas como Richard Long, Robert Smithson, Hamish Fulton, “a fotografia não é uma simples reprodução documental de uma ação realizada, mas faz parte do projeto, de sua conceitualização, de sua realização e de seu modo de exposição” (Baqué, 2003, p. 16). Alguns livros de artista são ao mesmo tempo obra e documentação, pois registram performances e ações.

A fotografia parecia responder afirmativamente à pergunta formulada por Platão: “Pode a arte dizer a verdade?” Mas “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” (Paz, 1976, p. 38), e assim a fotografia também tem sido utilizada para produzir a ilusão de realidade, para simular um acontecimento, para criar dúvidas.

“O dilema verdadeiro-falso não diz respeito à imagem, porque o ‘falso’ não pode ser representado. A condição de ‘falso’ só pode residir numa ligação posta do exterior entre uma imagem e uma asserção verbal que lhe diz respeito” (Massironi, 1982, p. 109). Uma imagem pode ser verde ou amarela, mas não pode afirmar que não é vermelha. O poeta “cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (Paz, 1976, p. 45). Cada obra tem sua lógica própria, e portanto, toda imagem é verdadeira, mesmo que seja falsa.

“A fotografia e a ilustração científica são usadas para representar, e, portanto, asseverar um estado de fatos real”. Mas tanto uma quanto a outra resultam de uma escolha, de um ponto de vista que pode ocultar algum elemento indesejado, sem contar as manipulações, os acréscimos e omissões que podem acontecer no laboratório fotográfico ou no computador. “Sempre que signos possam ser usados para asseverar a verdade, também podem ser usados para enganar” (Santaella & Noth, 2005, p. 207).

O livro de artista que é publicado como catálogo de exposição situa-se no limite entre documentação artística e obra de arte. A edição pode não ter nenhuma ligação direta com a exposição, nem mesmo reproduzir obras expostas. Este tipo de publicação muitas vezes renuncia aos elementos comumente encontrados nos catálogos: análises formais, prefácio, cronologia do artista, resumo biográfico. “Mais do que um registro ou memória de uma exposição, a publicação de artista é uma criação original” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 96).

Pensados como uma alternativa crítica aos modos tradicionais de produção e difusão de arte, concebidos pelo artista sem a participação de outro intermediário entre a obra e o público, este tipo de catálogo “não apenas mostra as ‘coisas’, mas sobretudo indica como devem ser vistas” (Jean Davallon, apud Dupeyrat, 2010). Procedimentos de ficcionalização levam ao extremo a ambiguidade dos catálogos como obra de arte, pois reproduzem obras que não existem, até mesmo mostram exposições que não aconteceram, pois o museu onde teria sido realizada a mostra também não existe.

## Autoria / obra

Que importa quem fala?  
Samuel Beckett

O que chamamos de autor muda de período em período, de acordo com a função social que ele assume (Foucault, 2001a). “O conceito contemporâneo de ‘autor’ é inadequado para compreender as formas de comunicação (sobretudo as da língua vernácula) que existiam antes da invenção da imprensa” (Gumbrecht, 1998, p.97). Muitos textos literários “circularam anonimamente, sem necessidade

“Mas chamo a atenção para o fato de Dora Longo Bahia e Marilã Dardot terem criado “personagens conceituais” (Deleuze & Guattari, 1991, p. 68), ou seja, a voz de uma terceira pessoa: a primeira inventou um tal de Marcelo do Campo, jovem artista nascido em 1951, que teria trabalhado em São Paulo entre 1969 e 1975; a segunda mostrou a coleção de um suposto colecionador, chamado Duda Miranda, que não compra nenhuma obra, mas as refaz. Ambas as artistas perfizeram uma homenagem a Marcel Duchamp (tradução de Marcelo do Campo), cada uma apresentando com bastante argúcia, tanto nas obras como em seu texto, alguns dos conceitos cruciais da produção contemporânea: autenticidade e autoria, cópias, falsificações e apropriações, feminismo e discurso dos gêneros, entre outros” (Lagnado, 2004).

Até Santo Agostinho, a leitura recuperava a entonação e a intenção do autor, sua presença no texto era transmitida, da mesma forma que acontecia em sociedades sem escrita. A leitura em voz alta, coletiva, cede lugar ao leitor solitário, mudo. “Com o desaparecimento da situação de interação direta, os leitores tiveram necessidade de uma nova orientação para dominar o risco de uma pluri-vo-vidade, ou mesmo de uma confusão de sentido. O papel do autor encontrava aí sua função específica e sua razão de ser histórica” (Gumbrecht, 1998, p. 104)

de ser identificados como a obra de um autor” (Moxey, 1994, p. 57). “A indiferença dos eruditos medievais pela exata identidade dos autores, em cujos livros estudavam, é incontestável. Os próprios escritores, por outro lado, nem sempre se davam ao trabalho de “por entre aspas” o que extraíam de outros livros ou de indicar a fonte de onde haviam citado o trecho; hesitavam em assinar de maneira clara e inconfundível até mesmo o que evidentemente era trabalho deles próprios” (Goldschmidt apud McLuhan, 1972, p. 184). A cultura manuscrita “considerava mais a importância e utilidade do material produzido do que as suas fontes ou origens” (Goldschmidt apud McLuhan, 1972, p. 185).

A enciclopédia como obra de um único autor, na verdade um compilador de fatos, ou como obra coletiva, em que os artigos não são assinados, coloca em questão a autoria. “A forma da coleção, comum para vários gêneros (exemplar, *sententiae*, provérbios, fábulas, novelas, poesias líricas, etc.), contribui igualmente para apagar a atribuição individual das obras” (Chartier, 1994, p. 56). “Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários” (Benjamin, 1985, p. 124). Em outros contextos, não faz sentido falar em plágio, pois os textos não eram considerados propriedade de ninguém.

Na Idade Média e no Renascimento, o nome do autor garantia a veracidade das informações em textos científicos, era um índice com que estavam marcados os discursos destinados a serem aceitos como provados (o que deu margem para o surgimento de textos apócrifos e falsas atribuições). Entre os séculos XVII e XVIII, “começou-se a aceitar os discursos científicos por eles mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável novamente” (Foucault, 2001, p. 280). Ou seja, o que se realiza no laboratório pode ser feito por qualquer pessoa, que, sob as mesmas condições, chega às mesmas conclusões. Com isso, surge a impessoalidade dos dispositivos discursivos, em que os “os enunciados científicos baseiam sua autoridade na dependência a um ‘conjunto sistemático’ de proposições, e não sobre as propriedades de um autor particularizado” (Chartier, 1994, p. 37).

A partir do século XVIII, a originalidade fundamenta a noção de autor: a legitimação da propriedade literária é “apoiada sobre uma

nova percepção estética, que designa a obra como uma criação original, identificável pela especificidade de sua expressão” (Chartier, 1994, p. 41). A palavra “escritor” não se refere mais apenas ao copista, mas ao inventor, ao autor do texto, capaz de dar um novo sentido às palavras da tribo. Essa diferenciação desqualifica o trabalho mecânico, relegando o “artífice para posições subalternas de produtor sem originalidade” (Hansen, 1993, p. 19). Por outro lado, “o direito do autor sobre sua obra encontra sua justificação fundamental na assemelhação da escrita a um trabalho” (Chartier, 1994, p. 40),

A presença do indivíduo nas obras ganha cada vez mais importância, a ponto de no século XIX a crítica literária se resumir a uma busca da intenção do autor (e à necessidade de uma interpretação correta do seu texto). A aproximação entre vida e obra leva ao estabelecimento de um novo gênero literário, a autobiografia. “Pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida?” (Pareyson, 1984, p. 75).

Coube ao poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) fazer o locutor desaparecer, e assim antecipar a “morte do autor”, do eu lírico/literário anunciada na segunda metade do século XX. No ensaio “*Crise de vers*”, Mallarmé afirma que “a obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta” (apud Christin, 2009b, p. 158). Em uma carta a Paul Verlaine, ele reitera seu projeto de anular a presença do escritor no texto: “meu trabalho pessoal [...] acredito, será anônimo, o texto fala dele mesmo e sem voz de seu autor” (Mallarmé, carta de 1885, apud Christin, 2009b, p. 157). Nada de subjetividade, o poema é o seu próprio tema, é uma realidade autônoma, com suas leis e seu funcionamento próprios, independente do autor. “O que há de mais significativo na escrita é que ela permite separar a afirmativa de seu autor. O conteúdo semântico adquire vida própria” (Gellner, 1988, p. 70-1 apud Olson, p. 199).

As ideias de Mallarmé sobre a autonomia da obra são desenvolvidas por Roland Barthes em seu famoso texto sobre a morte do autor, que influenciou muitos artistas desde a sua publicação. A repercussão desse texto nas artes visuais na década de 1960 pode ser melhor entendida no contexto de sua publicação original, como parte da revista *Aspen*, uma publicação de artista. O texto foi escrito a pedido

A biografia (assim como a autobiografia) é uma “reconstrução de uma vida através da escolha e da interpretação” dos fatos e dos atos que melhor contribuem para revelar e caracterizar a personalidade em questão. (Pareyson, 1984, p. 78).

“O conhecimento de certas circunstâncias da vida de um autor pode iluminar certas características e certos significados de sua arte” (Pareyson, 1984, p. 79). A biografia pode levar à confirmação de descobertas já feitas, mas dificilmente explicaria algumas obras de artes visuais contemporâneas, que rompem com essa vinculação. “Pode-se considerar a possibilidade de que muitos dos significados de uma obra estejam ligados ao ambiente do qual ela emergiu” (Pareyson, 1984, p. 79).

“Não é obra de arte aquela que para ser entendida remete ainda ao autor e não se destacou dele para viver por conta própria” (Pareyson, 1984, p. 79), nem a obra que “para ser compreendida exige o subsídio de referências estranhas” (Pareyson, 1984, p. 77).



“Em Saussure, a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas)” (Compagnon, 1999, p. 99). “O signo, segundo Saussure, pressupõe uma significação estável (que teria como condição de sua possibilidade a intencionalidade do autor) (Gumbrecht, 1998, p. 105).

Alexander Nehamas amplia a noção de autor, considerado como “algo criado pelo processo de interpretação” (apud Moxey, 1994, p. 57). “O autor é um conceito expansivo que é produto do texto e dos textos a que deu origem”. (Moxey, 1994, p. 58) “interpretar um texto, neste modelo, não é descobrir um sentido escondido dentro dele, mas conectá-lo a outros textos e a seus autores, para ver que textos o tornaram possível e que textos ele, por sua vez, tornou possível”. (Moxey, 1994, p. 58)

do artista Brian O’Doherty, editor convidado da edição 5+6, publicada em 1967. O “espaço multidimensional” citado por Barthes, que caracteriza os textos modernos, insiste na primazia da recepção sobre a intenção do autor: a revista apresentava textos, projetos, filmes, áudios, fotografias, tudo embalado em uma caixa branca. O leitor é colocado em uma situação de interação com os objetos que fazem parte da revista: é preciso usar equipamentos especiais como projetor e toca-discos, colocar as obras para funcionar. A intenção do autor é substituída pela “estrutura” da obra, que indica sua recepção.

Junto com o texto de Barthes, em que a morte do autor pode ser definida como o “desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (Foucault, 2001, p. 270), essa edição da revista Aspen destaca estratégias usadas pelos artistas para questionar a autoria, produzindo obras em que a marca pessoal (e também o estilo) não apareça, com operações ao acaso, colagem, *deskilling* (uma forma de negação do virtuosismo técnico) e procedimentos seriais. O uso de processos industriais por artistas minimalistas e conceituais é uma outra forma de remover as marcas autorais. Uma consequência dessa escolha é a adoção de meios fotomecânicos de reprodução, um dos processos de impressão mais utilizados nos livros de artista.

Com a morte do autor, a crítica tradicional, preocupada em descobrir no texto suas intenções, perde o sentido, dando lugar a um tipo de interpretação literária como “descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor)” (Compagnon, 1999, p. 47). Essa edição de Aspen “insiste em um tipo de conhecimento menos seguro, substituindo um modelo de julgamento estético baseado em um consenso, supostamente universal, de um único ponto de vista pela imprevisibilidade e indeterminação de múltiplos pontos de vista” (Allen, 2011, p. 57). Desse modo, “um texto tem tantos sentidos quantos leitores”, e “não há como estabelecer a validade (nem a invalidade) de uma interpretação. O autor foi substituído pelo leitor como critério de interpretação” (Stanley Fish apud Compagnon, 1999, p. 68).

O ensaio de Michel Foucault, “O que é um autor?”, “convida a uma investigação retrospectiva, na qual a história das condições de produção, de disseminação e de apropriação dos textos tem uma pertinência particular” (Chartier, 1994, p. 38). “O nome do autor é, assim,

uma função classificatória: agrupa e delimita textos, exclui discursos, opõe-nos entre si, estabelece filiações etc.” (Hansen, 1993, p. 35). Este capítulo demonstra como, a partir da década de 1960, os artistas utilizam estratégias diversas para questionar a noção de obra e de autoria, que é pensada de diferentes pontos de vista: o anonimato, a múltipla autoria, as falsas atribuições e os autores inventados. “Os jogos com o nome do autor (dissimulado, fantasiado, usurpado), ao inverter a regra de atribuição individual de obras literárias, acabam por confirmá-la” (Chartier, 1994, p. 57).

O uso de documentos para comprovar a existência de um personagem é o assunto do verbete “documentos”, que investiga o seu funcionamento em livros de artista. Nos verbetes deste capítulo, surpreende a presença de pessoas fictícias em livros de artista: são oito personagens, incluindo um artista, uma escritora, um desenho animado, um agente marciano disfarçado de artista, um crítico de arte, um pintor, um colecionador de arte, um bibliófilo.

Nas margens do verbete “plágio”, o texto mostra a mudança de atitude em relação à cópia de obras de artes visuais, de processo natural de aprendizado e forma de composição autorizada a crime. Ao mesmo tempo, mostra como a prática de artistas contemporâneos mudou a finalidade da cópia, de simples estudo a obra autônoma.

Diferente do plágio, que assume a autoria de uma obra que não é sua, a falsificação pretende que uma obra seja de outra pessoa, diferente de quem a fez. O verbete “falsificação” mostra quatro exemplos reunidos em um mesmo livro.

A autoria múltipla é usada como ponto de partida para o verbete “imaginação”, em que um grupo de artistas e escritores imaginam como seria a vida real de um personagem de animação japonesa.

A criação de museus no século XIX levou a uma mudança de estatuto dos objetos, de artefato para obra de arte. O verbete “artefato” mostra como a invenção de uma narrativa modifica um objeto, ao mesmo tempo em que critica certo tipo de curadoria que utiliza as obras para ilustrar uma teoria.

Ao invés de explicar o que é imaginação, o verbete mostra dois livros em que as obras não existem fora de suas páginas. Para a filosofia, a realidade é definida como “o modo de ser das coisas existen-

tes fora da mente humana ou independentemente dela” (Abbagnano, 2007, p. 831). Qualquer outra obra, a rigor, poderia ilustrar a definição, dada pelo mesmo autor, de imaginação como “a possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem” (idem, p. 537). Mas os livros escolhidos fazem mais do que ilustrar um conceito, eles fazem pensar em outras possibilidades de existência das imagens.

Outra maneira de olhar os livros de artista em cada verbete deste capítulo é considerá-los como inexistentes fora do espaço de representação: um museu inexistente, um artista que não existe, obras que são falsas. Um livro imaginário é uma obra da qual se ouviu falar, mas que não se encontra em nenhuma biblioteca, ou que existe apenas como citação em um livro de ficção. Os livros imaginários que encerram o capítulo são obras desaparecidas de autores conhecidos, e portanto, são livros inexistentes.

A oposição verdadeiro/falso faz parte de um procedimento de controle, seleção, ordem e redistribuição dos discursos no seio da sociedade, em que o dispositivo autoral se inclui. Autoria, originalidade, autenticidade, falsificação, temas tratados aqui, retomam algumas questões levantadas no capítulo dedicado à apropriação, chamado de “Palimpsestos”. Questões relativas à reprodução e à relação entre original e cópia são desenvolvidas no capítulo “Tecnologias de Reprodução”.

# Monumento / Documento

Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do Quixote e Hamlet espectador do Hamlet? Creio haver descoberto a causa: tais inversões sugerem que se os caracteres de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios  
Jorge Luis Borges

Eu é um outro.  
Rimbaud

Alguns autores inventaram um artista e a ele atribuíram obras que são suas. Não se trata de um simples caso de pseudônimo, pois o suposto autor tem vida própria, e tem até mesmo uma biografia. Tal prática, como veremos, passou da literatura para as artes visuais,

O escritor Max Aub escreveu em 1958 a biografia de um pintor esquecido, chamado Jusep Torres Campalans, nascido em 1886 em Mollerusa, província de Lérida. Amigo de Picasso, durante sua estadia em Paris teria sido um dos cofundadores do movimento Cubista. Depois do início da Segunda Guerra, ele se mudou para o México, onde passou o resto de sua vida recluso em Chiapas. No México, Campalans conheceu Aub, que, interessado em sua história, pratica um verdadeiro ato de reconhecimento, publica sua biografia, resgata suas obras, celebra sua memória. Aub inventou dados biográficos e recheou o portentoso volume de trezentas e quarenta páginas de informações falsas mescladas com centenas de dados históricos reais, acompanhado de uma minuciosíssima cronologia, entrevistas com o pintor, “comentários” de outros artistas, “depoimentos” de pessoas como Luis Buñuel, Carlos Fuentes, Octavio Paz. O livro até mesmo inclui um catálogo de suas obras (escrito por “H. R. Town”) para uma exposição planejada para a Tate Gallery em 1942 (que, é claro, nunca se materializou), com ilustrações e fotos. A capa mostrava um exemplo da “obra” de Campalans, provavelmente pintada pelo próprio Aub. E ainda trazia um “pós-escrito”, informando que, quando o livro foi lançado nos Estados Unidos, ocorreu uma mostra das pinturas nas Galerias Excelsior da Cidade do México e na Galeria Bodley de Nova York. O escritor adotou alguns procedimentos que contribuíram para

O livro de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, é muitas vezes confundido com uma biografia de verdade. O tema dos autores inventados é comum na literatura: o escritor Marcel Schwob, no livro *Vidas Imaginárias*, mistura fatos verídicos e acontecimentos improváveis atribuídos a personagens históricos, confundindo a fronteira entre ficção e história. Nas *Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*, publicada em 1870, William Beckford retrata artistas inventados: divertimento de um diletante das artes, provocação às tradicionais biografias de artistas, esta obra instiga até hoje a curiosidade do público, que tenta identificar os pintores por trás dos pseudônimos, como se fossem reais.

Existe uma enciclopédia dos artistas ficcionais, ou seja, dos artistas que são personagens de obras literárias, mas aqui trataremos de alguns artistas que deliberadamente confundem ficção e realidade.

“(O esquema do manuscrito encontrado tornou-se hoje, praticamente, um lugar-comum, um fantasma das origens do escrito, uma espécie de romance familiar em que o escritor se conta: o livro não é de quem se pensa, mas bem-nascido ou de baixa extração)” (Schneider, 1990, p. 56)

Outra forma de fabricar um autor, sem necessariamente inventar um personagem, surge da publicação dos textos por uma outra pessoa que não seja o autor (a modéstia do escritor o impede de querer ser publicado). Diante de um conjunto de textos manuscritos, alguns inacabados, o autor inédito é fabricado pelas escolhas do editor: ele pode decidir publicar tudo, no estado em que se encontra, deixando ao leitor o trabalho de seleção, o que pode ter um efeito de anulação dos textos claros, bem escritos por outros imperfeitos, obscuros, ininteligíveis; o editor pode esclarecer as passagens obscuras, com notas e comentários buscando a intenção do autor (é quase impossível entrar no pensamento de outra pessoa e descobrir suas intenções, ainda mais no caso de um autor morto, que não pode mais se pronunciar); ou pode publicar apenas os textos que parecem acabados, sem mudar nada, mas segundo uma certa ordem, agrupados por temas ou por afinidade, deixando de lado o que está obscuro ou imperfeito (Brun, 2001, p. 100 e 101).



Vera Casa Nova e Marcelo Kraiser, *Lucia Rosas: textos impuros*, 2000

tornar sua história verossímil, e apesar de ser uma obra literária e não um livro de artista, procuro demonstrar que os mesmos procedimentos foram usados por artistas para dar veracidade aos personagens criados por eles.

O livro *Lucia Rosas: textos impuros* (2000), uma parceria entre Vera Casa Nova e Marcelo Kraiser, é atribuído a um personagem criado por ambos. Os dois são “compiladores” de um material inédito encontrado no porão de uma residência na zona norte do Rio de Janeiro, textos datilografados e colagens de uma desconhecida chamada Lucia Rosas que morreu jovem, sem ter publicado nada durante sua curta existência. Transformados agora em livro, os “papéis” de Lucia Rosas trazem para os leitores sua arte que sobreviveu ao tempo e ao anonimato. O conjunto heterogêneo de material coletado — co-



Vera Casa Nova e Marcelo Kraiser, *Lucia Rosas: textos impuros*, 2000

lagens, versos e páginas de diários — fica evidente nos tipos de letras utilizados: escrita cursiva, textos datilografados, letras transferíveis, letras desenhadas imitando outros textos. As imagens remetem a um determinado período histórico (são usadas páginas de revistas antigas e ilustrações de almanaques), e o texto de máquina de escrever situa a escrita em um período indefinido, de qualquer modo associado a uma época anterior à nossa. As rasuras e emendas colocam em evidência o inacabamento dos trabalhos, as sobreposições deixam marcas visíveis do processo de fotocomposição e *paste up*, usados antes de existir a editoração eletrônica. O texto na contracapa informa alguns dados biográficos, e assim ficamos sabendo que Lucia Rosas, filha de um tipógrafo, “quando criança gostava de passar as tardes na gráfica de seu pai brincando com os carimbos, clichês e provas de impressão, que ela levava para casa e rearranjava na forma de livros e revistas como via fazerem na gráfica” (Rosas, Casa Nova & Kraiser, 2000).

A identidade fictícia é estabelecida por via paratextual (prefácio e notas biográficas) “e mesmo e sobretudo textual (autonomia temática e estilística)” (Genette, 2009, p. 52). Apesar da diversidade

“A criação desse mundo irreal no estúdio ou fora dele (a coreografia estudada, a iluminação dramática criando uma atmosfera determinada, a representação teatral das personagens-modelos em suas poses e atitudes) não se esgota em si mesma, visa propagar um conceito” (Kossoy, 2002, p. 53)

O artista argentino Roberto Jacoby, pertencente ao grupo *Arte de los Media*, realizou em 1966 uma série de “anti-happenings”, que consistem em fotografias e outros registros de *happenings* fictícios – encenados para a câmera, nunca realizados em público. Assim, a documentação descreve coisas que não aconteceram e registra eventos que nunca existiram, mas que foram publicados nos jornais de Buenos Aires como se fossem reais.

“O público não vê uma exposição, assiste a um acontecimento, ou vai a um jogo de futebol, mas vê as imagens do evento na mídia. (...) Para os consumidores de informação, não faz diferença se uma exposição aconteceu ou não, o que importa é a imagem do evento artístico construída pela mídia” (Jacoby, apud Alberro, 1999, p. 140).

“Não mais a história dos grandes homens, dos acontecimentos, a história que avança depressa” (Le Goff, 2003, p. 531).

de apresentação do material, reconhecemos o estilo da autora suposta. Como nas “Cartas Portuguesas”, livro atribuído a Mariana Alcoforado, escolher se o autor é uma religiosa portuguesa ou um escritor francês que diz ter encontrado e traduzido as cartas de amor, modifica o contexto de produção e também a recepção do texto (Brun, 2001, p. 108).

Os documentos são provas, testemunhos de acontecimentos, de modo que “o trabalho do historiador consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas” (Febvre, 1949, apud Le Goff, 2003, p. 530).

Utilizando documentos forjados para dar autenticidade à biografia de um artista inventado, Dora Longo Bahia realiza sua dissertação de mestrado, que consiste em criar a documentação da obra de um artista fictício que teria vivido na época da ditadura. Seu nome é Marcelo do Campo e sua obra consiste em *performances* e instalações efêmeras tendo como tema principal sexo e violência. A biografia do artista reconstitui um período histórico pouco documentado, em que houve censura prévia e perseguição aos opositores do regime ditatorial. A história oficial, contada na época, escondia as atrocidades dos militares, mostrando que “não existe um documento objetivo, inócuo, primário” mas sim “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (Le Goff, 2003, p. 535 e 536).

Dora Longo Bahia produziu dois tipos de documentação: testemunhos da existência de um estudante de arquitetura paulista e o registro fotográfico de suas ações artísticas. Para dar conta do primeiro tipo, a artista mistura ficção e realidade, exhibe fotografias de estudantes em confronto com a polícia (do Acervo do Centro Universitário Maria Antonia) ao lado de fotografias recentes, em preto e branco, que simulam a aparência de uma outra época, como pode ser observado nas roupas (calça boca de sino, estampas xadrez, uso de boina, óculos escuros antigos) e no corte de cabelo das mulheres, no cabelo comprido e costeleta dos homens retratados. Documentos e objetos antigos são exibidos ao lado de fotografias que registram as ações artísticas em que tais objetos foram usados:

Na série *Acontecimentos*, Marcelo dispara tiros com uma pistola calibre 38, em direção a símbolos da Pátria. Em *Acontecimento 1*, Marcelo atira nas estrelas da bandeira nacional, em

*Acontecimento 2*, no L.P. com a trilha sonora da copa do mundo de 1970 que se tornara hino popular, em *Acontecimento 3*, no cartaz comemorativo do sesquicentenário da independência do Brasil (Bahia, 2006, p. 57).

O livro *Marcelo do Campo 1969-1975*, publicado em 2006, registra obras que fizeram parte de uma mostra realizada no Centro Cultural Maria Antônia de São Paulo em 2003. Entre as obras reproduzidas, há um item que nos interessa especialmente: um livro de artista de Marcelo do Campo, chamado “Quand les attitudes déforment les altitudes”. Trata-se de documentação de uma ocupação de um *bunker* de papelão realizada durante a exposição “Quand les attitudes deviennent forme” organizada por Harald Szeeman na Kunsthalle de Berna (Suíça) em 1969. A exposição de Szeeman foi a primeira a reunir artistas pós-minimalistas e conceituais, emergentes e estabelecidos, numa instituição européia. Ocupada por sessenta e nove artistas europeus e americanos, a exposição evidenciava comportamentos e gestos efêmeros, mais do que obras no sentido tradicional do termo. Embora não tivesse sido convidado, o artista Daniel Buren apareceu em Berna e colou suas faixas nas ruas ao redor da Kunsthalle (Szeemann in Obrist, 2011, p. 116), o que demonstra que a participação de um artista brasileiro, mesmo sem convite oficial, teria sido perfeitamente possível. A inclusão de Marcelo do Campo, artista emergente e único latino-americano na mostra, não deixa de ser uma atitude política coerente com a biografia inventada. “As circunstâncias nas quais a obra de Marcelo do Campo teria se desenvolvido são genuínas e tornam, portanto, sua existência convincente” (Bahia, 2006, p. 86). Do mesmo modo que o catálogo oficial da mostra, a publicação de Marcelo do Campo “discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais” (Obrist, 2011, p. 113).

As obras de Marcelo do Campo são efêmeras — ações e intervenções artísticas que sobrevivem graças aos registros (precários) em fotografia e vídeo. Por se tratar de documentos produzidos recentemente mas que remetem a uma época anterior, colocam em evidência a relação entre presença e ausência que existe em toda obra de arte: a representação no sentido de substituição de algo ausente e ao mesmo tempo re-apresentação, atualização do passado. Desse modo, a artista questiona “a importância do contexto de produção da obra de arte para sua interpretação e a necessidade de existência do objeto para a experiência de arte se concretizar” (Bahia, 2006, p. 79). Uma curiosa

Dar vida a um personagem, e utilizar o aspecto indicial da fotografia como comprovação da existência de uma pessoa inventada é o que faz Joan Fontcuberta no livro *Sputnik*. O livro conta a história do cosmonauta soviético Ivan Isotchnikov e sua acompanhante canina Kloka, que desapareceram da história depois que sua espaçonave, a Soyuz 2, fugiu da faixa de monitoramento da órbita da Terra no dia 25 de outubro de 1968, depois de falhar em uma missão de acoplamento com a Soyuz 3. Para evitar o constrangimento de um segundo fracasso na tensa corrida espacial, o governo soviético retocou todas as fotos e documentos relativos a Isotchnikov, confinou sua família à força, e “reeducou” seus colegas.

As provas foram descobertas após a queda da União Soviética, revelando ao mundo o destino desta importante figura histórica. Todos esses fatos são fabricados, assim como o suposto encobrimento soviético, criados como um projeto artístico baseado nas notícias falsas que o artista viu em noticiários. O livro apresenta fotografias e texto criados por Fontcuberta, com texto adicional de Keijo Suga. Durante algum tempo, as pessoas acreditaram na notícia e na criação subsequente de Fontcuberta, apesar do artista nunca ter a intenção de que sua obra fosse tida como verdade.

Aconteceu em Madrid uma exposição mostrando cartas, fotografias, e até um modelo da Soyuz 2.





inversão de papéis acontece: a artista Dora Longo se torna personagem de um dos filmes de Marcelo do Campo, registrado no livro-biografia-dissertação sobre Marcelo, escrito por Dora Longo Bahia.

Considerado como resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro uma determinada imagem de si próprias, “todo o documento é mentira” (Le Goff, 2003, p. 538). Diferente dos registros de performances, *happenings* ou instalações temporárias, eventos que foram visíveis e apresentados em um dado momento, a documentação serve como forma de lembrança. Mas existe a documentação de arte que não reivindica tornar presente qualquer evento de arte do passado. Para os que se dedicam a documentar arte ao invés de apresentá-la, a arte é idêntica à vida. A documentação da arte “marca uma tentativa de usar mídias artísticas dentro dos espaços da arte para se referir à própria vida, ou seja, uma pura atividade, pura prática, uma vida artística, do jeito que é, sem apresentá-la diretamente” (Groys, 2008, p. 54). Mas o documento não é obra, e assim Longo Bahia questiona o estatuto da obra de arte e a veracidade da documentação artística.

Ela se inspirou na criação dos heterônimos de Fernando Pessoa, e criou um autor imaginário com características e tendências distintas das do seu criador, com uma biografia inventada e uma documentação que atesta sua existência. “pode-se considerar a possibilidade de que muitos dos significados de uma obra estejam ligados ao ambiente do qual ela emergiu” (Pareyson, 1984, p. 79).

O registro fotográfico contribui para estabelecer um paradoxo de presença e ausência: a vida do artista é uma possibilidade de realidade, mas o registro é falso, pois a pessoa retratada não existe. O personagem é fictício, mas o contexto de sua vida, a ditadura brasileira, é real, possível. Por outro lado, a obra é real, realizada por Bahia, mas o contexto é falso, pois remete a uma época diferente da época em que foi realizada (Bahia, 2006, p. 86). Como um bom falsário, a artista “coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso” (Deleuze, 1990, p. 161).

“Qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem” (Le Goff, 2003, p. 538).

Critérios de autenticidade adotados hoje em dia: fidelidade aos objetos e materiais originais, ao contexto original, ou à intenção original. Todos são, no final das contas, inatingíveis (Lowenthal, 1992, p. 186). Mas qual contexto é autêntico: o ambiente do criador? O meio cultural e pessoal? O local que inspirou os temas e as formas de uma obra?

“A noção de obra terminada, completa, total, é substituída pela ideia de arte como prática ou uso” (Bahia, 2006, p. 39). “Em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua” (Le Goff, 2003, p. 532).

# Imaginação

Diderot abandona a noção de dicionário defendida por D'Alembert, uma “acumulação ordenada do arquivo total do conhecimento humano”, que é substituída pela ideia de “escola viva para os filósofos” (Anderson, 1986, p. 913).

A *Encyclopédie* é concebida como uma obra coletiva, produto de uma conversação entre cabeças pensantes. No texto *Le Rêve de D'Alembert*, Diderot demonstra que duas pessoas juntas produzem pensamentos que “cada uma sozinha talvez não fosse capaz de produzir” (apud Anderson, 1986, p. 917)

Diderot afirma que “uma enciclopédia não pode ser compilada por uma só pessoa ou uma instituição formal, mas por uma associação livre de *experts*” (Blom, 2005, p. 152).

Mesmo quando é obra de um único autor, toda enciclopédia se baseia no que a comunidade conhece, é de certa forma uma compilação do trabalho de centenas de pessoas.

O livro *No Ghost, just a shell* (2003) reúne diversas reflexões a respeito das implicações conceituais da existência de um personagem desvinculado de qualquer obra de ficção. O personagem bidimensional, sem nome, sem biografia e sem qualidades, é uma imagem apenas, um avatar, um ser virtual feito no Japão por uma agência especializada em criar personagens e depois vender para a indústria de desenhos animados, companhias que produzem jogos eletrônicos, mangás ou filmes publicitários. Ela foi criada como um personagem de terceira categoria, com poucos traços pessoais, desenhada para ter uma vida breve. Em 1999, os artistas franceses Pierre Huyghe e Philippe Parreno compraram os direitos da personagem, deram um nome



Pierre Huyghe & Phillippe Parreno, *No Ghost Just a Shell*, 1999-2002

a ela, e começaram um projeto para preencher a entidade vazia com histórias e ideias criadas por artistas e escritores, incluindo Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, Richard Philips, Rirkrit Tiravanija, Molly Nesbit e Hans Ulrich Obrist. Em um dos textos, uma romancista

interessada em biografias, Kathryn Davis, reflete qual seria a biografia de um signo. Batizada de Annlee, o personagem é um signo vazio, seu significado depende do contexto; como um holograma, formado por diversos feixes de luz, cada contribuição de um autor diferente auxilia a criar a personalidade de Annlee. Assim, um personagem que era de autoria desconhecida ganha vida por meio de inúmeros autores.

Assim como no filme de ficção científica *Blade Runner* (1982), em que os androides têm a sua memória construída por imagens — a memória de uma replicante é baseada inteiramente em fotografias de sua família — a memória de Annlee é construída. “O livro prolonga a história, mais do que escreve” (Huyghe, 2009, p. 165). Não importa se as memórias são verdadeiras: a possibilidade de ser verdadeiro é o que importa.

A memória artificial de Annlee não é fruto de uma vivência, ela é forjada ou elaborada a partir da experiência de outras pessoas (como o Dom Quixote, cuja vida é o resultado de suas leituras, do relato de aventuras de pessoas que o fidalgo só conheceu indiretamente, através dos livros), seu processo evidencia o procedimento de constituição de nossa memória, que muitas vezes não faz distinção entre real e imaginário, e que é a soma de nossa experiência direta e indireta.

Uma imagem pode ter autonomia, e ganhar vida própria, independente de seu autor? Os artistas abriram mão dos direitos sobre o personagem, e procuraram uma firma de advocacia para elaborar o aparato legal que transfere os direitos de imagem de Annlee para a própria Annlee. Tal manobra foi possível graças à Annlee Association, criada por Huyghe e Parreno. Imediatamente após a publicação do estatuto da sociedade no Diário Oficial, a associação adquiriu os direitos de imagem pelo valor simbólico de um euro. Um contrato garante que não sejam criadas novas imagens de Annlee além das representações existentes antes da data em que a associação tornou-se pública no Diário Oficial.

A emancipação de um personagem, que passa a ter os direitos de sua imagem, coloca em questão os direitos do autor e sua autoridade sobre a existência dos personagens. Pois “o projeto não acaba com a ausência de Annlee, ele sempre pode produzir mais autores” (Parreno, 2009, p. 165).

O cavaleiro andante, “que à força de ler livros tornara-se um signo errante num mundo que não o reconhecia, ei-lo tornado, malgrado ele e sem o saber, um livro que detém sua verdade, reúne exatamente tudo que ele fez e disse, viu e pensou...” (Foucault, 2000, p. 66).

“A imagem é apenas a forma visível de todas as realidades que podem existir como substância ou como imaginação” (Massironi, 1982, p. 110).

“A imitação pode apresentar as coisas tais como são, como parecem ou como deviam ser” (Aristóteles 1460b, 10-11 apud Curtius, 1979, p. 415).

# Artefato

a ficção permite-nos apreender a realidade e,  
ao mesmo tempo, o que é oculto pela realidade  
Marcel Broodthaers

Os iluministas usaram a figura do estrangeiro para mostrar um outro ponto de vista. “Assim como Voltaire mostra a relatividade [da metafísica, da teologia, da moral] através das opiniões de um habitante de Sirius visitando a Terra – Micro-megas – e Montesquieu através das opiniões de um persa visitando a França, Diderot a mostra [nas *Cartas aos cegos para uso dos que veem*] através das opiniões de um cego que aprendeu a perceber o mundo através do tato. Também ele é um estrangeiro, porque se relaciona com as coisas através de outra grade sensorial” (Rouanet, 1988, p. 134).

O que começou como mais uma curadoria de escultura contemporânea (incluindo objetos, projetos, instalações e *land art*), tornou-se um projeto inusitado, uma coleção de obras que formam o museu marciano de arte terrestre. Os curadores Francesco Manacorda e Lydia Yee assumiram a mentalidade de um marciano, selecionaram 175 obras que são expostas como se tivessem sido selecionadas por um extraterrestre. A ideia surgiu após a leitura do capítulo inicial do livro “Kant after Duchamp” (1996), do historiador da arte Thierry de Duve, em que um antropológico do espaço sideral tenta explicar a importância da Fonte, o famoso urinol de Marcel Duchamp. Manacorda explica que queria fazer um museu antropológico como se não soubesse nada a respeito da arte contemporânea. Os curadores usaram como modelo antiquadas categorias antropológicas eurocêntricas adotadas por alguns museus etnográficos. Uma vez que os alienígenas apreciam e se apropriam das obras sem o compromisso de um conhecimento histórico, a exposição encoraja os visitantes terrestres a olhar novamente, com olhos novos, obras conhecidas. “Mas nunca traímos as obras”, diz Manacorda. “Nunca olhamos uma pintura de ponta cabeça ou coisa do tipo.”

A exposição foi dividida em quatro grandes áreas, definidas de acordo com critérios antropológicos e etnográficos, como Parentesco e Descendência — que reúne obras que citam diretamente outras obras; Mágica e Crenças — em que a gravura de Andy Warhol infinitamente reproduzida com o presidente Mao é tida como um ícone religioso; Comunicação e, por último, Ritual — em que a vitrine com peixes empalhados de Damien Hirst é interpretada como um talismã para o sucesso da caça, e a arte da performance é vista como um tipo de cerimônia realizada pelo artista, que assume o papel de um xamã.

Cada seção agrupa obras em temas como Culto dos antepassados, Totems, Diagramas de parentesco; Transformação, Feitiços e

Encantos, Relíquias e Espíritos, Ícones, Santuários; Armadilhas, Cerimônias, Objetos Cerimoniais, Máscaras; Intercâmbio, Comunicação interplanetária, Contato Cultural. A última sala de exposição (e também o capítulo final do livro) é devotada a “aquisições recentes”, objetos estranhos que os marcianos ainda não conseguiram entender e classificar, as obras esperam uma explanação a respeito de sua função ou de seu significado. “A pesquisa contínua é parte da missão do museu”, diz um texto na parede, “e esperamos que possa levar a um maior entendimento de tudo que é chamado de arte pelos humanos no planeta Terra.”

A missão do museu é “interpretar e compreender a arte contemporânea”. Acreditando que esses objetos têm um uso real ou funcional, os curadores usam um sistema de classificação excêntrico, e tratam obras de arte como se fossem artefatos. A perspectiva marciana abre para novas interpretações a arte contemporânea, assim como produz bem-humorados mal-entendidos. “O museu é um espaço extraordinário de ficção, pois mobiliza formas para representar o mundo e assim permitir que dele possamos dizer alguma coisa” (Meneses, 2002, p. 25). Ao presumir que entende uma cultura desconhecida, o *Martian Museum of Terrestrial Art* parodia o modo como os antropólogos ocidentais historicamente olham para as culturas não-ocidentais, com um olhar alienígena, e invertem o procedimento curatorial que transformou os artefatos religiosos e mágicos em obras de arte.

A curadoria chama a atenção para o contexto, o aparato crítico e a autoridade do artista como meio de transformar um objeto comum em obra de arte, ao selecionar como exemplo de transformação mágica *An Oak Tree* e *Artist's shit*. A obra de Michael Craig-Martin consiste em um texto (uma entrevista) e uma prateleira de vidro com um copo de água, em que o artista afirma ter transformado um copo de água em um carvalho com a aparência de um copo de água; Piero Manzoni, ao declarar-se produtor do conteúdo de uma lata lacrada (*Artist's shit*), coloca em dúvida a autoridade do artista e o sistema que a legitima, pois o fato não pode ser comprovado, a não ser destruindo a obra.

As legendas, bem humoradas, foram escritas de um ponto de vista alienígena, e tratam obras de arte como se fossem artefatos, impondo uma função prática ou simbólica aos objetos, invertendo a

“O verdadeiro filósofo, homem que aprendeu a olhar, desconfia da percepção imediata, quase sempre ilusória, e a relativiza comprando-a a outras formas de percepção, que dão dos mesmos objetos uma visão diferente (...). Ele opõe à percepção etnocêntrica de um olhar ingênuo, que transforma em absolutos os valores e instituições de sua própria cultura, a percepção por assim dizer etnográfica de um olhar que passou pela pedagogia da diferença e do pluralismo. (...) É um olhar educado, plenamente apto para atender à grande exigência da Ilustração: ver tudo” (Rouanet, 1988, p. 135).



ação do artista, único que “tem o privilégio de exibir objetos que ainda não foram elevados ao *status* de obras de arte” (Groys, 2008, p. 43).

Partindo dessa premissa, o artista belga Marcel Broodthaers, criador de um museu fictício (*Musée d'Art Moderne, Section XIX<sup>e</sup> Siècle, Département des Aigles*), apresentou uma nova seção do seu museu na exposição *Der Adler vom Oligozän bis heute*, realizada na Städtische Kunsthalle de Düsseldorf em 1972, em que reuniu “objetos de diferentes categorias, vindos de contextos não-artísticos, como maços de cigarros ou rótulos de vinho, revistas em quadrinhos ou emblemas nacionais, todos tratados como se tivessem a mesma importância” (Rorimer, 2004, p. 243). O critério de seleção adotado por Broodthaers era baseado na presença da águia em desenhos, pinturas, cartões postais, na publicidade, em emblemas nacionais, em objetos como um fóssil ou como exemplar taxidermizado, desde o período do oligoceno até os dias atuais. Exibidos como parte do acervo de um museu fictício, os objetos tornaram-se, momentaneamente, obras de arte.

Em uma instalação, muitas vezes o artista seleciona objetos e imagens que ele não produziu, dispõe em um arranjo específico, e este arranjo é sua obra. No museu marciano, a exposição como um todo pode ser tomada como uma grande instalação, em que os objetos perdem sua autonomia individual para fazer parte de uma narrativa, “para ilustrar um certo tipo de história da arte” (Groys, 2008, p. 51), contada pelos curadores, que assumem o papel de artistas.

O catálogo da exposição organizada por Yee e Manacorda foi publicado com o título *Art*, volume oito da *Encyclopaedia of Terrestrial Life*, uma enciclopédia para marcianos, bilíngue (está em inglês e em marciano) sobre a vida terrestre. De pequeno formato, capa dura revestida de tecido verde, com o título gravado em letras douradas, se parece com as enciclopédias populares, vendidas de porta em porta nas décadas de 1960 e 1970. “O livro é concebido como uma paródia da enciclopédia, assim como a exposição é uma paródia do museu” (Manacorda, Yee & McCarthy, 2008, p. 11).

Mas a tal enciclopédia não existe, foi editado somente o volume VIII, com a coleção do *Martian Museum of Terrestrial Art*. Publicado pela Barbican Art Gallery em 2008, o livro tem a colaboração do artista Tom McCarthy (um agente do serviço secreto marciano





fig В/ВВ/Δ  
**Július Koller**  
*Utopian Fantastic Object (U.F.O.)*  
*Post Communication*  
1977

Koller identified himself as a UFO-naut since he believed humans were not merely earthly creatures but also extraterrestrial beings travelling between planets. His activities included time and space travel, the transmission of interplanetary signals and mysterious futurological interrogations. This work is the result of a successful communication with extraterrestrials. Apparently, human eyes can only detect the letters UFO within a green haze; the detailed drawing of a time-machine clearly noticeable to Martians is indiscernible to them.

**J.KOLLER**

**1977**



**UTOPICKÝ FANTASTICKÝ OBJEKT**

infiltrado), que escreveu um relatório sobre o sistema artístico para o Comitê de Assuntos Alienígenas. Na página de créditos, depois de apresentar as informações escritas em código indecifrável, uma espécie de alfabeto marciano, o texto em inglês alerta para o caráter interplanetário da empreitada: *intergalactic copyright pending*.

No início de cada capítulo, um texto curto introduz o tema, e um desenho esquemático apresenta aspectos da arte terrestre vistos por um marciano. Existem duas abordagens complementares na seleção e distribuição das obras: como exemplos da cultura contemporânea, visto por um antropólogo que desconhece a arte contemporânea; e como exemplo da presença dos marcianos entre os terrestres. Assim, o modelo para uma escultura de Barbara Hepworth (*Icon*, 1957) é um habitante do Cassiopeian Delta, e para comprovar essa afirmação, somos informados que na década de 1950 um agente fazia pesquisas de campo na região do mediterrâneo, na mesma época em que a escultora visitou a Grécia. Em tom de humor, as *Surrounded Islands*, de Christo e Jeanne-Claude, são mostradas como exemplo de comunicação interplanetária. Um desenho de Julius Koller, onde olhos humanos conseguem ver apenas as letras UFO em meio a uma nuvem de pontos verdes, é na verdade um desenho detalhado de uma máquina do tempo, claramente notada por qualquer marciano e indiscernível para os terráqueos (Manacorda, Yee & McCarthy, 2008, p. 176). Em outra seção, um desenho a traço mostra pessoas usando máscaras em uma cerimônia de boas-vindas aos marcianos (*Prototypes for New Understanding*, de Brian Jungen).

O livro, assim como a exposição, coloca em evidência o papel da curadoria, que opera uma “transformação da obra de arte autônoma de volta em ilustração, uma ilustração cujo valor não está contido na obra mas é extrínseco, dado por uma narrativa histórica” (Groys, 2008, p. 47). O gesto de Duchamp é sustentado não pela prerrogativa do artista apenas, mas pela autoridade do contexto de exposição do museu.

# Onde está o original?

“Talvez tenhamos em Marcel Broodthaers a mais próxima das intenções de Duda Miranda. Além do uso da ficção (Duda é um colecionador fictício que constrói uma coleção real, Broodthaers é uma pessoa real que cria um museu fictício), da relação com a literatura, ambos realizam suas diferentes estratégias tendo como alvo principal a mercantilização da arte. Ambos queriam começar uma coleção mas, sem meios financeiros para tal, acabam criando uma coleção que denuncia sua condição”. (Carneiro, 2003, p. 47)

A coleção Duda Miranda é a dissertação de mestrado de Marilá Dardot, com orientação de Milton Machado. O “volume um” é um catálogo feito em parceria com Matheus Rocha Pitta. O “volume outro” é a fundamentação teórica do trabalho, no qual Marilá discute sobre autoria, autenticidade, cópia e apropriação.

No catálogo que acompanha a dissertação, as obras reproduzidas são apresentadas em páginas de papel vegetal ao lado de uma página com um quadrado em branco, com a legenda de produção do original, mas sem o original.

Uma singular coleção de arte contemporânea é a do colecionador Duda Miranda, um colecionador que executa obras de arte de outros artistas que ele classifica como reproduzíveis por ele mesmo. As obras que fazem parte de seu acervo contrariam a ideia de que “a obra de arte é única, irrepetível, inimitável, isto é, não se deixa retomar, prosseguir, ou continuar, e a atividade artística tem sempre um caráter de novidade e originalidade” (Pareyson, 1984, p. 106).

Tal colecionador é um personagem conceitual, ou seja, a “invenção de modos de existência ou possibilidades de vida” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 96). “Sem uma biografia definida, sem mesmo uma identidade ou gênero definidos, Duda nunca é a *priori* — ele se torna; ele devém quando é entrevistado; ele é construído na e a partir da sua fala” (Carneiro, 2003, p. 5). O livro utiliza o aparato crítico para comprovar a existência de Duda Miranda: ele dá depoimentos, concede uma entrevista a Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, troca correspondências com os críticos de arte Lisette Lagnado, Rodrigo Moura e a documentarista Clarice Alvarenga. Como todo personagem conceitual, ele “deve sempre ser reconstituído pelo leitor” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85).

Ao colocar em cena o colecionador Duda Miranda, as obras oscilam entre duas formas de pseudonimato. De um lado, o pseudonimato se manifesta como apócrifo ou plágio, que consiste em “atribuir a si mesmo, falaciosamente, e portanto ‘assinar’ com o próprio nome a obra de outro”. De outro lado, tomado como personagem, Duda é o autor suposto das obras de Marilá, que faz a “atribuição de uma obra por seu autor real a um autor dessa vez imaginário” (Genette, 2009, p. 47).

Partindo da premissa de que o objeto, em si, pode ser executado por qualquer um, a coleção Duda Miranda só inclui obras que não reclamam um original. Os artistas escolhidos por Duda têm em comum “a ideia de que uma obra de arte seja concebida de modo que

possa ser feita por qualquer pessoa” (Halley in Harrison; Wood (ed), 2003, p. 1053). Em um depoimento, Duda afirma:

○ critério da minha coleção é justamente a possibilidade de se refazer os trabalhos sem perda. Quando realizo os trabalhos, o que mais quero é vê-los iguais, indiscerníveis daqueles que vemos nos livros e exposições, esse é meu desejo (Miranda, 2007, p. 114).

Com a atribuição de obras a um personagem com biografia própria, a artista se destaca de outros artistas que realizam apropriação, pois não reclama para si as obras. A atribuição “já não é o juízo de bonito e feio ou de autêntico e falso, mas a inserção da obra na coerência de uma personalidade artística” (Morelli apud Argan, 1995, p. 143).

A falsificação é um índice do valor atribuído aos objetos — são falsificados os objetos mais procurados pelos compradores naquela determinada classe de objetos, diferente do critério adotado por Duda, que diz que “essa vontade de ter o objeto tem a ver com a sua aura (prazer estético que emana do objeto, mas que se perde em sua reprodução impressa), e não com o fetiche (valor de troca, assinatura, fluidez no mercado). Meu processo de escolha, assim, parte de um afeto provocado em mim pela obra e de sua capacidade de ser refeita” (Duda Miranda, apud Carneiro, 2003, p. 51).

O valor de objetos antigos “reside em sua unicidade, que as cópias e as falsificações dissipam” (Lowenthal, 1992, p. 185). A fama e a raridade tornam as obras, além de únicas, insubstituíveis, o que não é o caso quando se trata de um múltiplo, que são “objetos de duas ou mais dimensões, projetados justamente para serem reproduzidos em muitos exemplares”. Como não existe diferença entre dois exemplares, “a tendência é para que a sua tiragem seja em número ilimitado de exemplares” (Munari, 1979, p. 82). Muitos dos objetos produzidos por Duda são obras que utilizam materiais produzidos industrialmente, e seus componentes podem ser facilmente substituídos.

Diferente da réplica e da cópia, que exigem um original, um modelo a ser copiado, o múltiplo pode ter um protótipo, uma maquete, uma peça que não tem autonomia estética, e pode ser destruída após o término da edição. Muitas vezes, a obra só existe quando é fabricada: como um livro, projetado no computador, que só passa a ter existência material quando impresso e, por isso, não faz sentido

Em alguns casos, a cópia é mais autêntica do que o original: “livros de arte reproduzem com mais precisão as cores originais de algumas pinturas de Rothko do que as pinturas originais, que desbotaram”. (Lowenthal, 1992, p. 187).

É impossível estabelecer, baseado nas características do objeto e na observação, se ele é ou não autêntico “O *expert* é incapaz de estabelecer se um objeto é autêntico: ele pode apenas estabelecer se preenche ou não as condições necessárias para ser autêntico” (Prieto, 1989, p. 37)

O apropriado ou adequado segundo certos critérios toma o lugar do autêntico: “as cortes inglesas do século XIII rejeitaram alvarás anglo-saxões verdadeiros porque pareciam muito estranhos, e aceitaram falsificações que se adequavam às noções de como um antigo alvará deveria ser” (Lowenthal, 1992, p. 185).

“Sabe-se que os falsários falsificam sempre os objetos que têm um valor necessariamente elevado, devido aos materiais e à técnica com que são feitos. Habitualmente, falsificam-se objetos feitos à mão: quadros, esculturas, móveis antigos, moedas” (Munari, 1979, p. 70).

“As falsificações falsificam também a assinatura do autor do original, escondendo o seu efetivo executor. As cópias não se assinam, não têm autoria. As réplicas são feitas por outrem, que em geral não está identificado, e que permanece um desconhecido artesão. As apropriações reconhecem o original, mas afirmam a segunda autoria, como se os colocasse num mesmo nível de importância. No catálogo, Duda assina as peças de sua coleção assim: de (nome do autor) por Duda Miranda. Ele se inclui na assinatura, como um intérprete. Essa inclusão de seu nome serve para deixar claro que aquilo não é nem pretende ser uma obra autêntica — é uma réplica não autorizada, mas também uma interpretação”. (Carneiro, 2003, p. 28)

“A execução da pintura e do desenho, em sua concepção mais tradicional, depende de uma habilidade manual, de um apuro cromático, de uma educação do olhar que Duda Miranda não tem. Ele poderia pagar um falsificador para refazê-las, poderíamos argumentar. Mas é exatamente esta a questão impedida por sua ética: a refeitura de uma pintura ou de um desenho seria uma falsificação ou uma cópia. Não há réplicas de pinturas ou desenhos: os originais são sempre mantidos sob todos os cuidados climáticos e luminosos, com todos os dispositivos de segurança para que não sejam danificados”. (Carneiro, 2003, p. 57)

falar de obra original, pois todos os exemplares são idênticos e nenhum serviu de modelo para os outros (esta é a aceção de original em dicionários de artes gráficas: o que se destina à reprodução ou, em sentido estrito, o que é passível de reprodução, cf. Guilherme, 1996, p. 88).



Duda Miranda, *A coleção Duda Miranda*, 2007

As obras foram criadas para fazer parte da dissertação, foram produzidas e depois fotografadas, existindo, a princípio, apenas como reproduções. Reproduzidas na página, as diferenças mínimas que poderiam existir entre a cópia e o original desaparecem. Apesar de não considerar suas obras como falsificações, pois não pretende confundilas com seus originais, Duda é um falsário, pois “suscita as alternativas indecíveis” entre o original e o falso (Deleuze, 1990, p. 162).

A exposição é um desdobramento do volume da dissertação chamado *A de Arte — A coleção Duda Miranda*, formada inicialmente por 14 obras. Após o encerramento da exposição, a coleção subsiste

apenas sob a forma de um catálogo, que reúne 34 obras, incluindo registros de ações e performances reencenadas, como *Zona de sensibilidade pictórica imaterial*, de Yves Klein, que consiste em jogar folhas de ouro no rio Sena.

O livro é dividido em três seções. Uma delas, chamada “A exposição”, abre com uma imagem da fachada do prédio, e mostra as obras no espaço expositivo, que é a residência do colecionador Duda Miranda. Um olhar mais atento percebe a encenação que acontece nessa moradia: na sala, a “Peça de Canto com brita”, de Robert Smithson, e a obra de Barrio, “TV coberta por um lençol”; o relógio de parede da cozinha é uma obra de Felix Gonzales-Torres, e as camisetas com os truísmos de Jenny Holzer são as únicas peças de vestuário visíveis no quarto; na cozinha encontra-se o prato com elástico de Waltercio Caldas, a “Caixa de fósforos arte total” de Ben Vautier e “Um sanduíche muito branco”, de Cildo Meireles; na área de serviço, “Continente”, de Rivane Neuenschwander, obra formada por bacias de alumínio, chumbo, água e sabão de coco. Não existe nada funcional na casa, apesar dos objetos cotidianos permanecerem em seus espaços tradicionais, eles perderam sua função para se tornar objetos de coleção.

Sem um catálogo, todo grande colecionador teme que sua coleção se disperse, assim como teme seu próprio mergulho na escuridão. Um catálogo não é um apêndice de uma grande coleção, é o seu apogeu. Quadros, livros, caixas de rapé de ouro e outras coisas preciosas podem um dia voltar ao mundo, por necessidade, avidez ou ignorância, sem que levem com elas qualquer registro visível de seu antigo proprietário (a não ser, é claro, que colecionadores observem o costume chinês de pôr o selo do colecionador em itens de caligrafia e outros trabalhos gráficos), ao passo que um catálogo de certa forma garantirá a sobrevivência da coleção como conjunto, como organismo e como personalidade (Blom, 2003, p. 244).

Duda, no prefácio ao catálogo, diz que seu intuito ao resolver mostrar a coleção era de que ela se multiplicasse, de que “as pessoas saíssem de lá não deslumbradas com a coleção em si, mas contaminadas pelas possibilidades de multiplicação que ela trazia” (Miranda, 2007). Com exceção das fotografias, que registram performances e ações, e portanto são objetos de contemplação, a maioria dos objetos, depois de desmontada a exposição, podem voltar a assumir seu papel funcional ou utilitário.

No catálogo de exposição “A Coleção Duda Miranda”, editado em 2007, a ficção e a realidade estão misturadas. A ficha técnica diz: editado, desenhado e produzido por Duda Miranda, que também fez as fotografias.

Se considerado como obra de Marilá Dardot, a “Coleção Duda Miranda” é apenas um catálogo de exposição. Mas se consideramos Duda Miranda como autor do livro, como indica a capa e a ficha catalográfica, o catálogo deixa de ser o registro de determinadas obras em um local específico e passa a ser o próprio local onde a coleção e o colecionador se afirmam como possibilidade de existência, e portanto, como obra de arte autônoma, um livro de artista.

“O dilema verdadeiro-falso não diz respeito à imagem, porque o “falso” não pode ser representado. A condição de “falso” só pode residir numa ligação posta do exterior entre uma imagem e uma asserção verbal que lhe diz respeito” (Massironi, 1982, p. 109).

# Plágio

o plágio é o ponto de partida da atividade criativa na arte nova  
Ulises Carrión

A ideia de plágio não existe: estabeleceu-se que todas as obras  
são a obra de um único autor, que é intemporal e anônimo  
Jorge Luis Borges, em *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*

Uma cópia pode ser definida como “uma transposição direta, por meios mecânicos ou manuais, de um texto ou imagem, feito para parecer (tanto quanto possível) idêntico ao original, e transmitir, assim, a mesma informação” (Korey, 2005, p. 32). Ao substituir o nome do autor, a cópia passa a ser considerada um plágio, razão pela qual os dois termos podem ser equivalentes na definição dada pelo dicionário.

Eric Doeringer refaz obras de artistas conceituais na série *Conceptual Art Recreations* (2008-2010). O artista tem particular interesse em obras dos anos 1960 e 1970 em que o artista (original) desafiava a tradicional ideia de autoria. Ao remover os traços da “mão” de suas obras (de fato, muitas não foram fabricadas pelos artistas e mudam de aparência cada vez que são apresentadas), existe pouca diferença entre a obra “autêntica” e as reproduções de Doeringer.

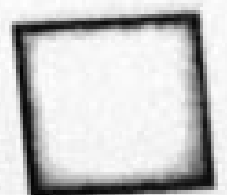
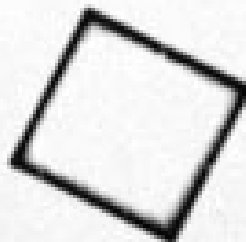
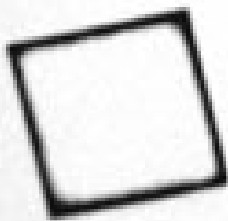
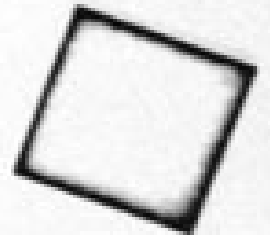
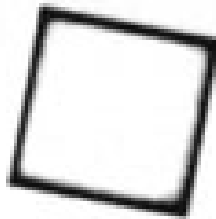
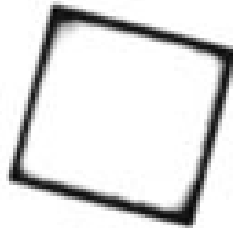
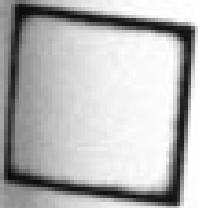
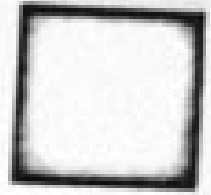
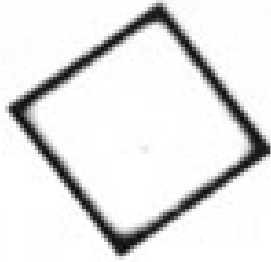
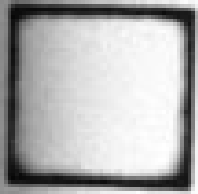
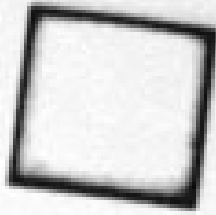
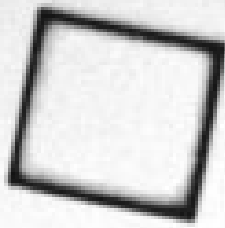
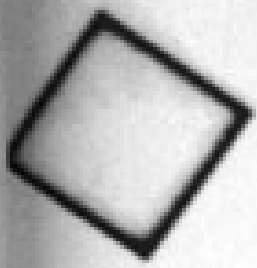
Às vezes, o artista imita um procedimento, como em *Throwing Three Balls In The Air To Get A Straight Line (after John Baldessari)*. Baldessari criou obras ao mesmo tempo divertidas e conceitualmente rigorosas. Em 1973, ele publicou um portfolio de fotografias realizadas a partir de um procedimento descrito no título. A versão da peça realizada por Doeringer reproduz o formato do portfolio de Baldessari, mas apresenta fotografias de suas próprias tentativas. As fotografias foram tiradas no Brooklyn em 2010, a uma distância de quase 40 anos e a 3.000 quilômetros do empreendimento de Baldessari.

Sua versão de *Arcs Circles & Grids*, livro de Sol LeWitt de 1972, apresenta desenhos de todas as combinações possíveis de arcos (a partir dos cantos e os pontos médios dos lados), círculos e grades — um total de 195 permutações. Mas porque o seu livro é um pouco

Durante o Renascimento, a cópia podia ter uma função didática, de aprender o ofício junto a um mestre. O discípulo podia copiar o assunto, aqui entendido em termos de composição, ou imitar o estilo (e a técnica) do mestre.

Era comum os assistentes, nas oficinas do renascimento, continuarem a trabalhar à maneira de seu mestre após sua morte ou simplesmente em sua ausência, como fez Schäußelein, discípulo de Dürer, que muitas vezes recombinava os elementos de obras existentes para produzir obras novas (Korey, 2005, p. 38).

Em latim, copiar e falsificar uma imagem são descritos pelo mesmo verbo, *contrafare* — termo usado por Giorgio Vasari (1511-1574) para falar das cópias de xilogravuras de Dürer realizadas em cobre pelo gravador Marcantonio Raimondi.





“E. Fromentin encara o problema da arte do passado sob o ponto de vista do artista moderno: em *Les maîtres d'autrefois* descreve e analisa com extrema perspicácia as suas próprias reações de artista diante dos quadros de Rubens, de Rembrandt, de Frans Hals: interessa-se apenas pelo estilo pictórico, estuda as maneiras pelas quais aqueles mestres resolveram, ao cavalete, problemas semelhantes aos que os artistas de seu tempo se colocavam. As grandes obras do passado não são exemplos a seguir, mas textos a consultar em relação à obra que está a ser feita ou se tem em mente: é precisamente o que fazem E. Manet ou P. Cézanne quando vão estudar as obras-primas do Louvre, desenhando cópias interpretativas.” (Argan, 1995, p. 137).

“Remonta ao começo do século dezenove, por volta de 1810-1830, a passagem do “plágio” em sentido amplo, prática difundida (comunidade de temas, obrigatoriedade de formas, legado da tradição), ao plágio em sentido estrito (roubo de um texto) (...) Os plágios se multiplicam ao mesmo tempo em que surge uma reflexão teórica e que legisladores e juristas tentam definir a propriedade literária” (Schneider, 1990, p. 42).

menor do que o de LeWitt, os arcos, círculos e grades se cruzam em lugares diferentes (assim como os desenhos de parede são diferentes quando instalados em paredes de diferentes dimensões). Assim, embora possam parecer idênticos, seu desenho de “Arcs from one corner and two opposite sides” é completamente diferente do livro original.

Entre os trabalhos que fazem parte da série, está uma reedição do livro *The Xerox Book*, publicado em 1968. Concebido como uma exposição em forma de livro, sete artistas que dão nome à publicação foram convidados por Seth Siegelaub a enviar projetos de 25 páginas, desenhados para ser reproduzidos com a então nova tecnologia da fotocópia. Contudo, fotocopiar tornou-se impraticável economicamente, e o livro foi impresso no tradicional processo offset.

*The Xeroxed Book* (2010) é uma edição fotocopiada do *Xerox Book*. Sendo fotocopiado, ele é talvez mais próximo da intenção de Siegelaub do que o livro original. Contudo, como uma cópia de segunda geração, *The Xeroxed Book* aponta as limitações da fotocópia como tecnologia reprodutora. Poeira, bordas de páginas, distorções, e outros artefatos familiares da cópia xerox aparecem em cada página, tornando-se parte da experiência de leitura tanto quanto os projetos originais dos artistas. Invertendo o procedimento da arte conceitual que dispensa a intervenção física do artista para produzir a obra, neste livro é justamente a intervenção de Doeringer que transforma uma obra coletiva em obra de um único artista.

# Falsificação

A certa altura de sua vida um homem que sempre  
falsificara quadros começou a ver mal. Estava viciado:  
começou a falsificar músicas. Na morgue, depois de morto,  
confundiram-no com outro  
Gonçalo Tavares

O erudito humanista italiano Annius de Viterbo (1432-1502) inventou falsas inscrições, enterrou, esperou serem descobertas para escrever comentários eruditos a seu respeito: os fundamentos da epigrafia estão em suas falsificações (Jones, 1992, p. 9). Uma estratégia semelhante é adotada pelo artista e pesquisador Joan Fontcuberta, que escreve comentários críticos a respeito de imagens que ele produz e atribui a outros, contribuindo para confundir a ficção e a realidade, criando uma “ficção documental”, obtida por meio da composição imagem-texto, formando uma trama de signos, uma nova realidade criada pelo novo contexto (Kossoy, 2002, p. 55).

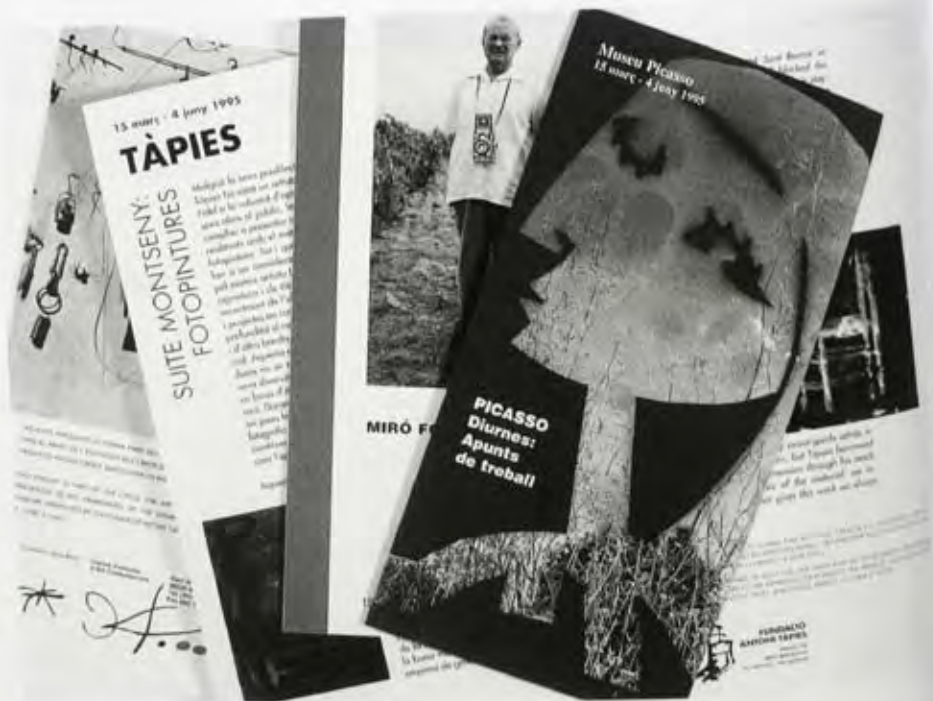
Em um primeiro momento, o livro *The artist and the photograph* (2000) parece um catálogo de exposição ou monografia reunindo “as incursões pelo mundo da fotografia” de quatro grandes artistas espanhóis do século XX: Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí e Antoni Tàpies. Além da pintura, esses artistas se dedicaram à gravura, à escultura e à cerâmica; criaram cartazes, tapeçarias, cenários e figurinos. Em suas mãos, a fotografia se torna “um fabuloso aparato para intensificar o olhar e um meio para produzir experimentos visuais novos”. O detalhe é que nenhum deles fez as fotografias mostradas no livro, e sim o artista espanhol Joan Fontcuberta, que, imitando o estilo de cada um, produziu imagens novas.

Convidado a participar de uma exposição que questionava os limites do museu (*The End(s) of the Museum*, 1995), o artista propôs uma intervenção como curador e colecionador de obras de arte em três museus de Barcelona: a Fundación Miró, o Museu Picasso e a Fundación Tàpies. Para tal exposição, ele apresentou fotografias realizadas por ele mesmo, imitando o estilo de Picasso, Miró, Dalí e Tàpies, mas exibidas sem identificação e sem assinatura. O objetivo

São Jerônimo, o tradutor da Bíblia para o latim, nota que a engenhosidade dos falsários consegue tornar suspeita uma cópia verdadeira, apagando o “texto autêntico e, nas folhas assim raspadas recopiam exatamente o mesmo texto. O leitor, habituado com os princípios elementares da crítica literária rejeitará as passagens assim refeitas, porque só pode imaginar que um texto com esta rasura está adulterado” (Arns, 2007, p. 174).

“É a autoridade, mais do que a autoria, que confere autenticidade e até mesmo valor a uma obra de arte. Será que as obras de arte não são obras de arte enquanto não entram no recinto de um museu?” (Zabalbeascoa, 2000, p. 141).

A autenticidade de uma obra, como registro fiel de um acontecimento, de uma pessoa retratada, deixa de ter importância no início do século XX, e o debate se coloca na autenticidade quanto à data, lugar de origem, autoria e iconografia; no final do século XX, a ênfase mudou para questões relativas à função: por que existe tal falsificação, em que contexto surgiu, por quê (Jones, 1992, p. 8).



Publicity handouts about the exhibitions

era mostrar que o significado artístico de uma obra de arte depende em grande medida do lugar ou do contexto onde é exibida.

As obras que Fontcuberta realizou com o vocabulário de artistas como Picasso, Miró, Dalí e Tàpies não procuram questionar suas obras, nem se colocam como obras feitas por esses artistas, mas buscam incentivar o tipo de reflexão que distingue entre autoria e autoridade. O contexto museográfico (o fato de serem exibidas em uma instituição reconhecida; o fato de serem mostradas reunidas em um catálogo) fez o resto.

O texto que acompanha cada seção é uma narrativa ficcional que contribui para que as fotografias sejam percebidas como obras autênticas, pois narra o contexto em que as obras supostamente foram produzidas. Em um jogo de espelhos, uma das fotografias mostradas na introdução do livro mostra os catálogos da exposição de Picasso, Miró e Tàpies realizadas em 1995.

Assim como as obras no espaço expositivo, o texto de apresentação de cada série de trabalhos não está assinado. O artista cita textos de críticos e pesquisadores, monografias e catálogos inexistentes, em um procedimento antecipado por Jorge Luis Borges, de usar textos apócrifos para colocar em dúvida a veracidade da informação, ou fazer passar por autênticos livros que são falsos. O leitor atento percebe o trocadilho com nomes conhecidos: nas referências bibliográficas dadas em notas de rodapé, Rosalind Krauss vira Rosalynd Kroll.

As fotografias têm duas funções distintas no livro de Fontcuberta: são apresentadas como obras, e a produção das imagens não é questionada (sua autenticidade); os artistas, a quem se atribui a autoria das obras, são mostrados em fotografias (manipuladas por Fontcuberta) com uma câmera pendurada no pescoço, como prova ou evidência de sua atividade como fotógrafo, pois “qualquer que seja o conteúdo de uma fotografia, nele teremos sempre o rastro indicial (marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica) mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido” (Kossov, 2002, p. 33).

Para se aproximar do universo criativo dos artistas escolhidos, Fontcuberta se apropria de um mundo de signos, de um vocabulário de recursos e de certas cores associadas a um determinado artista.

São Jerônimo utiliza quatro critérios de autenticidade para identificar os textos apócrifos, definidos pela exegese. O valor da obra, reconhecido pela qualidade do texto, a coerência conceitual ou teórica, a unidade estilística e adequação ao momento histórico. Os mesmos critérios foram adotados para obras de artes visuais.

“Essa coerência é a de uma assinatura, como entendemos em história da arte, isto é, como uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos – repetições, diferenças, paralelismos – tornando possível uma identificação ou uma atribuição” (Compagnon, 1999, p. 78-79).

“Sem dúvida, acontece que X foi, ou tenha sido, capaz de criar um estilo específico, um vocabulário único que diferencia sua obra da enorme gama criativa exposta em museus e galerias. Além disso, acontece que quem está interpretando esse vocabulário também é capaz de reconhecê-la e de jogar com ele, com falta de jeito, com ironia, exatidão ou imaginação. Tendo atingido um certo ponto, deixamos de falar de um pintor, de uma obra e de um fotógrafo e começamos a falar de um vocabulário, de diferentes meios e um estilo à disposição de quem queira fazer uso deles. (Zabalbeascoa, 2000, p. 141)

“Se uma pessoa quiser passar um objeto com a identidade específica que constitui uma dada obra de arte (mas que não é um original) como se fosse um original, o objeto seria falso como original, mas não seria falso como a realização de uma obra de arte” (Prieto, 1989, p. 45)

“Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (Deleuze, 1990, p. 178).

Mas ao contrário do estilo de Picasso, que é visível e manifesto em suas apropriações da obra de grandes mestres da pintura, as *collages* de Fontcuberta, suas fotografias ou ‘frottogramas’ no estilo de Picasso, Miró, Dalí ou Tàpies nunca revelam o artista Fontcuberta. Seu nome não aparece na capa do livro, as obras não são assinadas. “O único modo de Fontcuberta se mostrar como artista, de deixar sua própria marca, é semeando a dúvida, colocando o espectador em dúvida. Sua característica artística não é visual ou formal, mas conceitual” (Zabalbeascoa, 2000, p. 142).

Os trabalhos de Picasso são agrupados sob o nome *Diurnes: working notes*, uma série de litogravuras produzidas em colaboração com o fotógrafo André Villiers, a partir de recortes com elementos da fauna e da mitologia picasseana, fotografados em paisagens naturais, combinando fotografias e *photoprints*. Juntos, produziram mais de 50 originais, e escolheram 30 para a edição das litogravuras. Anos depois, um professor universitário encontrou na antiga residência-ateliê de Villiers em Lou Blauduc, entre os utensílios de laboratório, dois envelopes de papel fotográfico, um da marca Agfa e outro da marca Mimosa, com as fotos que não foram usadas. As imagens são similares ao conjunto inicialmente editado, muitas são variações sobre um tema, o que parece ser um procedimento comum ao longo da carreira de Picasso. Tal descoberta revela o processo de trabalho, a seleção, as dúvidas e as decisões. No livro, a série começa mostrando os dois envelopes com desenhos supostamente de Picasso. O logotipo estampado permite deduzir que os envelopes são da década de 1960, sendo que um deles mostra desenhos a carvão dos dois lados, e o outro foi coberto por um desenho a guache.

O texto de apresentação das fotografias de Miró conta que o pintor ganhou uma Rolleiflex de presente do amigo fotógrafo Joaquim Gomis, e uma foto mostra a câmera pendurada em seu pescoço. O livro mostra dois conjuntos de imagens, a *Suite Montroig* e a *Suite Destino*. As imagens de formas orgânicas, como galhos e seixos, que se parecem com as formas pintadas por Miró, são mostradas ao lado de fotografias de conchas e paisagens cobertas com desenhos, rabiscos e pinturas. Em uma das imagens, um poema escrito com caligrafia semelhante à do pintor catalão. O texto cita estudos de nus que tiveram como modelo Andrea Geyer, uma turista alemã, mas as imagens estão infelizmente perdidas. O artista Fontcuberta brinca com o uni-



“Antoni Tàpies aceitou o convite para colaborar com Fontcuberta e juntos criaram algumas obras no estúdio, Tàpies guiado pela habilidade técnica de Fontcuberta e, depois, Fontcuberta inspirado pelo jeito de trabalhar de Tàpies. Com a exposição se aproximando, a Fundación [Tàpies] aderiu ao jogo proposto por Fontcuberta e reorganizou a coleção em exposição permanentemente de modo que algumas obras de Tàpies, as que mais se aproximam, formalmente falando, das imagens da Suite Montseny, foram penduradas próximas da nova série, aumentando a ambiguidade” (Zabalbeascoa, 2000, p. 138).

O livro termina com imagens de Tàpies e Fontcuberta juntos no laboratório, produzindo as imagens que foram mostradas antes.

verso de possibilidades, e usa a linguagem verbal para produzir novas imagens que complementam o que é mostrado.

Como evidência da afinidade de Salvador Dalí com a fotografia, somos informados que encontraram em Portlligat um álbum contendo oito mil imagens, o que demonstra um uso prosaico e vernacular da fotografia. Mas outro grupo de fotos foram encontradas entre os prováveis pertences de Gala, e a série atribuída a Dalí (*Portlligat: Photo-documents*) mostra *objets-trouvés*, paradoxos visuais e situações escatológicas que são a marca do artista. Pela aparência, as fotografias assemelham-se a imagens verdadeiras, obras similares produzidas por Dalí em colaboração com fotógrafos. A imagem falsa introduz a ambiguidade, coloca em questão a possibilidade de julgar. Assim, “o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo” (Deleuze, 1990, p. 178).

Chamada de fotopintura, a técnica utilizada por Antoni Tàpies consiste em substituir total ou parcialmente os pigmentos usados na pintura pela luz e a química do processo fotográfico, usando gestos e instrumentos de pintura (como pincéis de vários tipos); é uma combinação do fotograma, que é a exposição direta de um objeto ao material fotossensível, com o quimograma. *A Suite Montseny: Photopainting* reúne fotografias que, de acordo com o texto de apresentação, nunca foram consideradas acabadas ou definitivas pelo próprio artista, o que explica a ausência de assinatura e título, e a não inclusão das obras no *catalogue raisonné* de Tàpies.

As fotografias “mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência” (Kossoy, 2002, p. 21). Para o artista Fontcuberta, a fotografia sempre é uma “representação, segunda realidade, construída, codificada” (Kossoy, 2002, p. 22), não um mero registro.

# Invenção

Um templo grego não é a imagem de nada, não imita nada [...]. O templo apresenta e celebra um mundo. Ora, um mundo, como demonstra Heidegger, não é nem uma reunião de objetos nem uma espécie de recipiente que os contenha, e sim um espaço livre de possibilidades, o espaço de sentido e de relações que um povo abre com suas escolhas essenciais, suas decisões em relação à vida / à morte, ao verdadeiro / ao falso, ao humano / ao divino etc.  
(Haar, 2007, p. 85-6)

Um livro de artista também pode ser um espaço de invenção, uma realidade à parte: em suas páginas podemos encontrar imagens que não correspondem a nenhum objeto que exista fora do livro.

Conhecido por suas pinturas monocromáticas, o artista Yves Klein publicou um pequeno livro, de 24,4 cm por 19,7 centímetros, contendo 16 folhas de papel não encadernadas (*Yves Peintures*). Impresso na oficina tipográfica de Franco de Sarabia em Madrid em 1954 e reeditado em 2007, a folha de rosto informa que o livro tem 10 pranchas em cores e um prefácio assinado por Pascal Claude.

Evitando descrições, análises formais ou qualquer tipo de discurso, o “texto” sem palavras consiste inteiramente de linhas pretas horizontais, a não ser pela palavra prefácio no início e pelo nome Pascal Claude no final, como assinatura. Concebido pelo próprio Klein, que persuadiu Pascal a assinar para “certificar a produção”, o prefácio não tem começo, meio ou fim. Três páginas idênticas foram compostas usando fios tipográficos substituindo o texto, distribuídos em intervalos regulares, com um espaço à esquerda antes do início de cada bloco, simulando o começo de um novo parágrafo. Em cada página, dois parágrafos simulam a mancha gráfica.

As dez pranchas em cores são retângulos de papel colorido recortados, com dimensões e cores diversas, colados sobre folhas soltas. “As pranchas de cores são igualmente apresentadas como entidades anônimas, cada uma é um campo espacial plano de um matiz sem variação: turquesa, marrom, roxo, verde, rosa, cinza, amarelo, azul ultramarino, hortelã, laranja ou vermelho. Aqui, também, não há nenhuma tentativa para representar ou simbolizar nada” (Stich, 1994, p. 43). As

“A noção de simulacro não deve ser entendida como sinônimo de mentira ou engano — segundo uma perspectiva metafísica que opõe o verdadeiro ao falso e por isso condena qualquer duplicado — mas, ao contrário, como garantia de dignidade da cópia, do seu direito de durar: a importância da noção de simulacro está exatamente no fato de que ela acentua e sublinha a presença física do passado no presente”. (Perniola, 2009, p. 75)

Se, como é usual em catálogos de exposições, as dimensões referem-se a centímetros, as placas representariam pinturas de cavalete de médio porte; se fosse em metros, grandes afrescos; se milímetros, então as placas estão em tamanho natural, levando à conclusão de que, ao invés de ilustrações, eles são a própria obra. Klein viria a criar obras em todas as três categorias.



áreas de cor uniforme na página remetem à ideia de pintura como cor pura, que constitui o cerne de sua obra.

Cada prancha é acompanhada de uma legenda que indica um lugar de criação diferente: Madrid, Nice, Tóquio, Paris, Londres, cidades onde o artista residiu. O texto “Yves a Nice, 1951” não identifica o nome da pintura nem a data de realização da obra, mas o ano em que ele morou em tal cidade. Entre parênteses, são fornecidas as dimensões da obra, mas sem indicação do sistema de medidas adotado, em centímetros ou polegadas. A comparação dos retângulos com as legendas mostra que as medidas, em milímetros, referem-se ao pedaço de papel colorido colado na página. Algumas imagens recebem, como assinatura, o prenome Yves impresso com um tipo manuscrito. Sem indicação de técnica, as obras colocam em questão o fazer manual, que foi neste caso substituído pela reprodução mecânica. O livro mostra a reprodução de pinturas que não existem, ou a reprodução substitui a obra ausente, pois as áreas de cor na página não remetem a obras existentes, mas são obras. “O livro confunde significante e significado, obra e reprodução, real e falso” (Stich, 1994, p. 45).

“As palavras “truque” ou “falsificação”, em vez de negar a dignidade da literatura (ou da arte), na verdade confirma-na” (Maciel, 2004, p. 34)

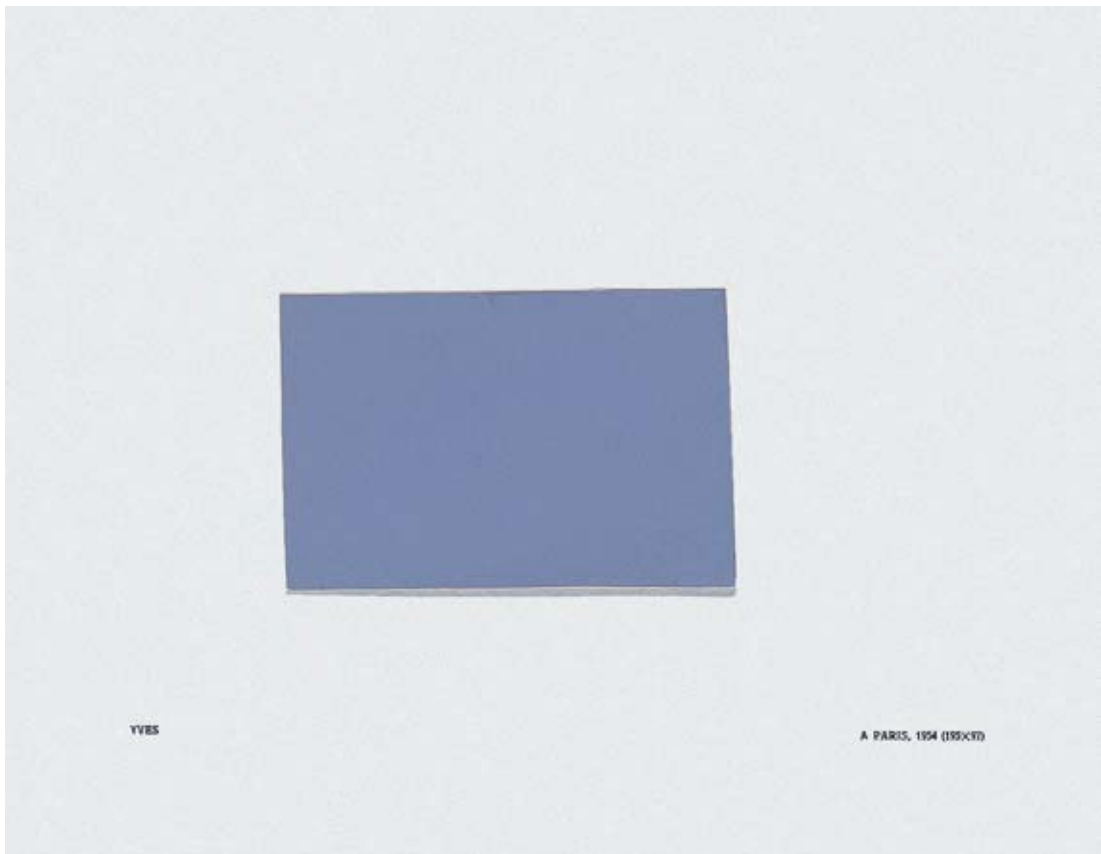
*Yves Peintures* apresenta suas ideias em termos visuais, de forma simples e direta. As imagens não aparecem cercadas de comentários ou descrições, não há nenhuma informação sobre o artista.

Ao contrário da maioria dos livros de arte, não fornece nenhuma prosa reverencial sobre o artista ou a obra, e não há descrições embelezadas para transmitir o significado ou o contexto das obras. O livro em si é uma obra de arte que compartilha o mesmo espírito do nada exemplificado pelas pinturas monocromáticas que ele apresenta (Stich, 1994, p. 42).

Existem três versões do livro, aquele em que as placas têm apenas o nome de Yves próximo às cidades com uma data, um com informações adicionais sobre o tamanho de cada obra, e outro em que todo o trabalho é creditado a um pintor fictício. *Haguenault Peintures* é basicamente o mesmo livro, publicado na mesma época, mas atribuído a um artista desconhecido. A principal diferença entre os dois livros é o crédito de propriedade nas legendas (Collection Particuliere, Collection Orickson, Collection Raymond Hains, etc), o que implica que o artista (fictício) era um pintor reconhecido, com obras em coleções importantes e que merece a publicação de um catálogo.

Os livros de artista que parodiam os catálogos de exposição constituem uma categoria à parte, e as publicações de Hubert Renard

PREFACE



Yves Klein, *Yves Peintures*, 1954



Huber Renard, *Naânaâ Chinoune — Léa* — Hubert Renard: *Três jovens artistas lioneses*, 1988

são exemplares desse gênero. O primeiro livro publicado pelo artista é o catálogo de uma exposição que aconteceu na sede da Fundação Fausto Costa Negreiros, na Praça dos Quinconces, nº 6, em São Paulo, de 3 a 24 de maio de 1976 (*Naânaâ Chinoune – Léa – Hubert Renard: Três jovens artistas lioneses*). Em seguida a uma residência artística na sede da fundação, Renard participa da mostra com “A coleção de pintura do Senhor Durand”, reproduções fotográficas em preto e branco de quadros de um pintor obscuro, Monsieur Durand, o qual copiava a guache as telas de grandes mestres, como Renoir, Sisley ou Millet. Verdadeiro jogo de *mise en abîme*, o catálogo mostra as obras no espaço expositivo, mas “as fotos não são nem o trabalho do Senhor Durand, nem as obras dos mestres, nem mesmo a obra de Hubert Renard”, informa o texto de apresentação, escrito em português e assinado por Fausto Costa Negreiros. “É é neste grande vazio, este sentimento perturbador e irritante da inacessibilidade do objeto de arte, que torna-se ele mesmo ‘obra de arte’” (Renard, 1988).

A fundação, o endereço e o autor do texto de apresentação foram inventados pelo artista, que até mesmo fez um logotipo para a fundação na capa do catálogo. “A realização desses simulacros de catálogos não é possível sem a prévia ‘desconstrução’ do objeto imitado a fim de compreender a estrutura, os símbolos, as práticas, os procedimentos autorizados, etc., quer dizer, seu funcionamento no universo da arte (Brogowski, 2008, p. 4).

Falsos catálogos, mas verdadeiros livros de artista, são simulacros de catálogos, indiscerníveis se comparados a qualquer um deles, a não ser por pequenos detalhes. *Stille Gesten*, por exemplo, supõe-se que acompanha uma exposição que aconteceu na Kunsthalle de Krefeld em 1990; mas ela não pode ter acontecido, pois Krefeld não tem Kunsthalle (Brogowski, 2008, p. 4).

O livro mostra as obras no espaço expositivo: nem as obras nem o espaço existem de fato, de modo que “arte e informação sobre arte se confundem” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 317). Pouco surpreende igualmente o fato, mencionado no colofão, que a impressão tenha sido realizada pela Université Rennes 2, sem falar do editor do catálogo de Krefeld: Les Éditions Incertain Sens, uma editora universitária que publica livros de artista.

“A reciprocidade, diria a intercambialidade, entre a obra, a exposição e o catálogo, não é separável da troca generalizada de papéis entre artistas, críticos e editores” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 215). As edições de artistas colocam em questão “a distinção que se opera na época contemporânea entre os que fazem as obras (os artistas), os que as tornam visíveis (galeristas, conservadores, curadores) e os que as comentam (historiadores e críticos de arte).” (Dupeyrat, 2010, p.4)

# Livros imaginários

Quando se faz poesia, o certo  
é tudo, menos ela:  
em vez de terra, o mar aberto;  
em vez de rodas, vela.

Quando se faz poesia, o certo  
seria não fazê-la  
Atilla Jozef

As coisas que não existem são as mais bonitas  
Manoel de Barros

O mais belo é o objeto que não existe  
Zbigniew Herbert

O especialista em raridades bibliográficas Walter Hart Blumenthal, em seu ensaio “Imaginary books and phantom libraries” estabelece três classes de livros irreais: as falsificações, as prateleiras decorativas com lombadas de livros autênticos e os livros imaginários. Nesta última categoria se incluem obras forjadas por verdadeiros mestres na arte de fazer passar títulos falsos por autênticos.

“O ato de colecionar livros imaginários é uma ocupação antiga. Em 1532, surgiu na França o livro *Pantagruel*, de François Rabelais, em que o personagem descreve uma suntuosa e magnífica biblioteca repleta dos livros mais extraordinários. O catálogo estende-se por cinco páginas” (Manguel, 2006, p. 226).

O Conde de Fortsas, cujo nome completo era Juan Nepomuceno Augusto Pichauld, era um tipo singular. Colecionador apaixonado por livros raros, dizem que não admitia em sua biblioteca nenhum exemplar que não fosse único. Assim, se soubesse da existência de outro exemplar em qualquer parte do mundo, presenteava o seu ou se desfazia dele da maneira que considerasse mais oportuna, inclusive queimando-o. Dado seu curioso proceder, ao final de sua vida contava com apenas 52 livros, exemplares únicos e raríssimos que qualquer colecionador desejaria possuir. Quando o conde Fortsas morreu, em 1 de setembro de 1839, os mais importantes bibliotecários, bibliófilos e livreiros da época receberam um pequeno catálogo de 14 páginas em que se detalhava a coleção de livros que haviam pertencido ao conde, assim como uma breve história de sua vida. O catálogo informava também que toda a coleção ia a leilão no dia 10 de agosto de 1840, no escritório do notário Mourlon, em Binche, na Bélgica.

No dia anterior ao leilão, começaram a chegar ao pequeno povoado até mesmo representantes dos governos europeus, que pretendiam adquirir a coleção completa. Na data do leilão, descobriu-se que os livros haviam sido inventados e que tampouco o Conde existia. Tudo havia sido uma brincadeira do bibliófilo Renier Hubert Ghislain Chalon (1802-1889), presidente da Sociedade dos Bibliófilos de Bruxelas. O que Chalon não havia previsto era que o próprio catálogo

## QUESTION

QUESTION 1: The owner asks to be compensated for the cost of a complete renovation and application.

1. Is it an appropriate cost to be included in the contract?

2. If so, how is it to be included in the contract? Should it be included in the contract as a separate line item or as a lump sum?

QUESTION 2: The contractor is not sure if the owner is willing to pay for the cost of a complete renovation and application. The contractor is not sure if the owner is willing to pay for the cost of a complete renovation and application.

1. The contractor has to decide to either include or exclude the cost of a complete renovation and application in the contract. The contractor should include the cost of a complete renovation and application in the contract as a separate line item.

QUESTION 3: The owner asks the contractor to include the cost of a complete renovation and application in the contract. The contractor is not sure if the owner is willing to pay for the cost of a complete renovation and application.

QUESTION 4: The contractor is not sure if the owner is willing to pay for the cost of a complete renovation and application. The contractor is not sure if the owner is willing to pay for the cost of a complete renovation and application.

O artista Olaf Nicolai concebeu o projeto “Imaginary Books”, uma “biblioteca de livros que poderiam existir”, mas que de fato não existem. Qualquer pessoa pode contribuir, enviando por e-mail obras inexistentes de autores conhecidos, basta informar título, autor, e fazer uma breve descrição do livro. Assim, faz parte dessa coleção *The Book of Ends*, de Raymond Queneau, que segundo a descrição de Stephen Bury, é “o último livro (perdido) de Queneau, feito pela manipulação das últimas páginas do último livro de 99 autores, incluindo este” (Finlay, 2001, p. 171).

Adam Dant foi mais além e criou capas para livros que não existem, entre eles o “Popular Subliminals” e a “Encyclopaedia Subliminalia.” As pinturas mostram o papel da capa parcialmente rasgado, amassado, como uma comprovação de que tais livros existem e que foram muito usados. Os livros fazem parte da coleção do “Bureau for the Investigation of the Subliminal Image,” ou B.I.S.I., uma instituição inventada, que tem em seu acervo diagramas e planos plan drawings que servem de guia para o acervo de imagens subliminares do Louvre, da National Gallery de Londres e da Tate Britain. Esses planos permitem que o museu seja percebido como um reino subconsciente.

inventado por ele se converteria em uma autêntica jóia bibliográfica, alcançando um valor considerável. O tal catálogo caiu no gosto dos bibliófilos talvez por se esmerar em descrições detalhadas e comentários como “dois furos de traça na margem de baixo” e “encadernação azul com bordas douradas”.

Uma editora canadense, a Parasitic Ventures Press, especializada na publicação de livros de artista que são apropriações diretas de outros livros, criou uma coleção chamada *Lost Book Series*, em que publica obras perdidas de autores como Bakhtin e Shakespeare, livros que, por sua extrema raridade, são objeto de desejo de colecionadores. A coleção inclui *The History of Democracy in Switzerland*, de Edward Gibbon (2007) e *Literature and Export Trade*, de T.S. Eliot (2007). São livros que de fato existiram em algum momento, mas que desapareceram ou foram destruídos. O texto é diagramado como se fosse de um livro comum, mas todas as páginas foram desfocadas, tornando-se ilegíveis. Ou seja, o texto continua perdido, apesar do livro possuir uma existência material. Uma nota, incluída em seu respectivo colofão, conta a história do livro desaparecido.

No texto de divulgação de *The Book of Music* (2007), o editor informa que K’ung Fu-Tzu, conhecido no ocidente como Confúcio, escreveu seis livros no século VI a.C. — o “Livro da Poesia”, o “Livro dos Rituais”, o “Livro da História”, o “Livro das Mutações”, “Os Anais da Primavera e do Outono”, e o “Livro da Música”. Infelizmente, em algum momento, o “Livro da Música” se perdeu, levando alguns a declarar que ele nunca existiu.

Ainda de acordo com o editor, o livro de Mikhail Bakhtin, *The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism [Novel of Education]* (1936-38), existiu em duas cópias: um rascunho final ficou com o editor e um rascunho anterior que o escritor guardou. Como a cópia que estava com o editor serviria de base para a edição, Bakhtin usou sua cópia como papel de cigarro (que estava em falta) e, dizem, fumou o livro durante a guerra. O escritório da editora (e o manuscrito) foram destruídos no cerco de Moscou, e o livro desapareceu.

# O mundo no papel





Um homem se propõe a tarefa de esboçar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves, de ilhas, de peixes, de habitações, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.  
Jorge Luis Borges

Este capítulo trata, principalmente, da imagem impressa e das formas de representação gráfica do conhecimento sobre o mundo e que acompanham o desenvolvimento dos processos de impressão. Procura investigar “o que a imagem pode e o que não pode fazer melhor do que o discurso verbal ou escrito” (Gombrich, 1982, p. 137), utilizando como apoio para as reflexões o modo como alguns artistas fazem uso da imagem em seus livros.

Com o advento da gravura, a imagem impressa podia se disseminar mais rapidamente, atravessar as fronteiras nacionais e ter um alcance muito maior do que a pintura ou a escultura. A ciência já tinha os meios disponíveis para divulgar os seus achados, ali onde as palavras não eram suficientes para descrever um objeto, uma planta ou animal. Quando se trata de uma ilustração, “o verdadeiro valor de uma imagem é sua capacidade de transmitir informação que não pode ser codificada de nenhum outro modo” (Gombrich, 1982, p. 143).

Se a escrita pode ser pensada como uma forma de representação, não apenas como um lembrete ou um registro da fala, a imagem possui a dupla função de produzir uma imagem do mundo e transmitir conhecimentos a respeito do mundo, ou seja, criar representações. Não basta apenas registrar discursos ou elaborar recursos mnemônicos, é preciso “construir artefatos visíveis dotados de autonomia em relação aos autores e com propriedades especiais para controlar sua interpretação” (Olson, 1997, p. 212).

A representação gráfica é um tema importante para os dicionários ilustrados, para as enciclopédias e, é claro, para a enciclopédia visual. Como o objetivo não é produzir um tratado sobre o tema da representação, mas investigar de que modo os artistas pensam e

O impacto da imagem impressa na formação da cultura visual no século XVI não teve precedente. Pensar a respeito das transformações na sociedade da época auxilia a entender o impacto das imagens hoje, pois “a imagem veicula fatalmente outra coisa que não ela mesma, e essa outra coisa não pode deixar de ter relação com a sociedade que a produz e consome” (Barthes, 2005, p. 74).

Foi o “acumular de informações nos livros, mapas e diagramas que possibilitou a rápida expansão do conhecimento que costumamos associar aos primórdios da ciência moderna, no século XVII”. (Eisenstein apud Olson, 1997, p. 212)

transmitem suas ideias utilizando a imagem, escolhi para o verbete “representação” um livro que tem como assunto a ausência de ideias e utiliza como impulso para o processo criativo as diversas formas de representação gráfica de um único objeto.

Utilizamos dispositivos visuais e simbólicos para lidar com a complexidade muito ampla de dados: plantas e mapas, diagramas e gráficos auxiliam a entender e a interpretar a informação (Vassão, 2010). Os verbetes foram definidos de acordo com a capacidade que determinados tipos de imagem têm para transmitir informação. Os pictogramas, mapas e diagramas aparecem em numerosos livros de artista, o que tornaria a escolha de exemplos muito fácil. Em vista disso, foram selecionados livros em que tais elementos estruturam a obra, ou têm um papel de destaque em sua elaboração, ou são a própria razão de ser do livro. Procuro mostrar algumas possibilidades de uso da imagem como fonte visual de conhecimento nos livros de artista, sem contudo esgotar o assunto.

Mais do que uma simples definição do pictograma, o verbete mostra possibilidades de uso muito distintas entre si, da linearidade da escrita à simultaneidade da superfície. O verbete “cartografia” mostra narrativas gráficas construídas com mapas, e também mapas que estimulam a produção de novas narrativas. Uma tipologia dos diagramas ocupa o verbete de mesmo nome, incluindo um exemplo de livro pensado como diagrama de composição.

O capítulo termina com um verbete dedicado ao livro ilustrado, em que o desenho serve para explicar o texto, para elucidar uma passagem obscura ou ainda para mostrar a mesma coisa de um outro ponto de vista.

## Imagem e conhecimento

A iluminura foi inventada “para facilitar a compreensão de um documento escrito pela adição de diagramas, quando se trata de tratados científicos, e cenas ilustradas para os textos literários (Weitzman apud Melot, 1984, p. 27). É preciso fazer uma distinção entre os dois usos da imagem, que receberam tratamento diferente e tinham propósitos diferentes.

As ilustrações de livros eram chamadas de *iluminuras* na idade média, pois sua função era *illuminare*, “esclarecer, adornar, realçar, enriquecer, revelar, mostrar” (Araújo, 1986, p. 483).

“Os elementos importantes para a identificação humana dos animais são melhor e mais claramente representados na ilustração do que no próprio espécime real. Essa abstração pictórica pode ser entendida como uma forma de dominar a multiplicidade da natureza” (Müsch, 2005, p. 10).

Imagens e diagramas “dão suporte na explicação de algo difícil de ser descrito” (Frutiger, 1999, p. 198). Em obras de caráter técnico ou científico, as ilustrações são “indispensáveis à compreensão do texto” (Febvre & Martin, 1992, p. 162). As imagens científicas procuram dar a ver o que até então era desconhecido. Sua pretensa objetividade se baseia na observação direta dos objetos e dos fenômenos retratados. Mas “todos os desenhos da natureza são invenções, alguns parecem mais inventivos do que outros”, seja o mapa da Ilha do Tesouro desenhado por Robert Louis Stevenson, seja um desenho de observação direta da natureza (Darwent in Kovats, 2009, p. 89).

As diferentes funções da imagem em contextos medievais e nos períodos posteriores se baseia na distinção filosófica entre “universais” e “particulares” (Gombrich, 2007, p. 131). O desenho se baseava em um esquema, uma imagem mental a respeito dos dados da realidade, uma figura genérica que poderia ser usada em todas as situações semelhantes em que fosse necessário utilizar uma imagem de determinado tipo. Até o século XIX “os modelos transmitidos pela tradição derivavam alguma autoridade [...] da convicção de que o artista deveria representar o universal de preferência ao particular, sem jamais copiar de maneira servil os acidentes da Natureza e sem perder de vista o ideal” (Gombrich, 2007, p. 148).

As ilustrações científicas, principalmente de botânica e zoologia, são uma combinação de duas abordagens ao problema da representação, retomando a distinção retórica entre universal e particular. Ao desenhar utilizando um esquema, ele é corrigido pela observação do espécime (do universal ao particular); por outro lado, o desenho de observação ignora as particularidades do espécime em questão que não sejam úteis para sua identificação, como folhas rasgadas, murchas ou sujas (do particular ao universal).

A utilização da imagem como modo de produção e transmissão de conhecimento acompanha a história da palavra impressa. Na verdade, “o principal evento separando o período que conhecemos como Renascença da Idade Média foi a dupla invenção da tipografia, para o texto, e da gravura, para as imagens” (Sarton, 1995, p. xi apud Olson, 1997, p. 222).

A xilogravura permitia inserir a madeira gravada na forma, em meio aos caracteres tipográficos, e assim imprimir ao mesmo tempo

Plínio, o Velho (23-79 d.C.), dizia que “a diversidade de copistas, e os seus comparativos graus de habilidade, aumentam consideravelmente os riscos de se perder a semelhança com os originais” (Capítulo 4, Livro 25 apud Ivins, 1975, p. 27). E explicava que as ilustrações são propensas ao engano, especialmente quando é necessário um grande número de tintas para imitar a natureza. Por tudo isso, recomendava Plínio, o autor deve limitar-se a uma descrição verbal da natureza, o que explica a ausência de imagens em sua *Historia Natural*. O próprio termo história, na época de Plínio, tinha o sentido de descrever, mais do que narrar.

“Nas mãos dos copistas, os mapas e desenhos tendiam a perder suas propriedades mais típicas” (Olson, 1997, p. 220)

“Muito frequentemente, quando os gravadores são menos hábeis, menos exercitados ou mais apressados, a cópia torna-se simples plágio” (Febvre & Martin, 1992, p. 146).

Winckelman considerava que a “inexatidão dos desenhistas com frequência induz os escritores ao engano”, o que o levou a evitar muitas imagens em sua *Histoire de l'art chez les anciens* (1766).

tanto o texto quanto a ilustração (Febvre & Martin, 1992, p. 140). A possibilidade de reprodução exata de uma imagem trouxe um avanço considerável em todos os campos do conhecimento. Livros de arquitetura, botânica, engenharia, geografia, anatomia, zoologia, costumes (vestuário), arqueologia, numismática, tecnologias e ofícios são profusamente ilustrados com imagens exatamente repetíveis, ou seja, para um mesmo objeto mostrado em um exemplar, o desenho de outro exemplar era idêntico. Tal precisão na transmissão de informação é o que permite que se desenvolva o que chamamos de ciência.

A gravura em cobre, por seu lado, possibilitou imagens mais precisas e detalhadas, o que teve um impacto maior na cartografia e nos livros de anatomia. “A estampa vai desempenhar doravante e cada vez mais, para a difusão das imagens, um papel análogo ao que desempenhou por mais de um século o livro impresso para a difusão dos textos” (Febvre & Martin, 1992, p. 159).

## **A imagem e a História da Arte**

Também a história da arte, como disciplina autônoma, teve o seu desenvolvimento marcado pelas imagens que ilustravam o seu discurso (ou pela ausência delas). O livro sobre as vidas dos pintores de Giorgio Vasari (1511-1574), considerado o pioneiro na historiografia da arte, não era ilustrado com reproduções de obras, mas apenas com o retrato dos pintores, devido a uma limitação técnica. A gravura em cobre conhecida como água-tinta ainda não havia sido adotada para ilustrar livros. O processo, conhecido como gravação indireta, produz áreas mais claras ou mais escuras de acordo com a ação de um ácido sobre a placa de cobre, o que permite reproduzir os meio-tons pela mancha, o que deixa a estampa mais parecida com a pintura. Desse modo, a História da Arte surge como celebração dos artistas, mais do que de suas obras.

Entre os séculos XVII e XIX, a maioria das pinturas eram conhecidas apenas através de gravuras, poucos eruditos dispunham de recursos para empreender as viagens e conhecer de perto as obras dos grandes mestres produzidas na Itália. O clichê de cobre muitas vezes era uma representação gráfica baseada em uma sintaxe linear adotada

por gravadores. O que se pensava que fosse o estilo de um determinado pintor, na verdade era o estilo do gravador que interpretou em termos lineares o claro/escuro da pintura, o que levou alguns estudiosos ao engano. Muitas vezes, a ilustração era uma cópia da cópia, sem referência ao original.

Autores importantes para a História da Arte como Winckelmann (*História da Arte Antiga*, 1764) e Lessing (*Laocoonte*, 1766) conheciam as obras estudadas apenas através de reproduções. A sintaxe linear dos gravadores para representar o volume nas esculturas ou as tonalidades de uma pintura definiu a maneira de se olhar para as imagens, de modo que o desenvolvimento de técnicas de reprodução em meio-tom, processo mecânico e portanto sem a intervenção de um artista, levou ao reestudo da história da arte (Ivins, 1975, p.177).

A informação a respeito de obras de arte, ou documentos sobre arte, precisava de uma tradução em outra mídia (*medium*) antes do advento de processos fotomecânicos. Os *Écrits sur l'art* de André Malraux introduzem uma ruptura no discurso sobre a arte, ao atribuir o mesmo valor ao texto e às reproduções, tirando partido da possibilidade de reproduzir mecanicamente fotografias de obras de arte. “As imagens escolhidas por Malraux operam no estatuto da ilustração uma mudança paralela e tão radical quanto seus escritos” (Melot, 2005, p. 202).

## Iconografia

O iconógrafo “estuda e seleciona as ilustrações adequadas ao livro, provindas das mais diversas fontes” (Araújo, 1986, p. 477). Em obras coletivas, o iconógrafo é indispensável, pois sem ele seria muito difícil reunir grande quantidade de ilustrações com a qualidade de informação necessária. Ele é o responsável pela adequação, tipo de imagens, escolha de fontes iconográficas.

A ilustração de uma enciclopédia tem o valor de lição, de uma “demonstração exemplar daquilo que se desenvolveu no texto” (Araújo, 1986, p. 478). A imagem e o texto parecem coincidir nos dicionários ilustrados (os dois mostram a mesma coisa com abordagens diferentes), mas sua relação é de complementariedade. Para quem nunca viu

“Creio que as artes que têm por objetivo imitar as criações da Natureza originam-se da seguinte maneira: num tronco de árvore, num monte de terra ou em alguma outra coisa, foram acidentalmente descobertos, um belo dia, contornos que exigiam apenas uma ligeira alteração para se parecerem de modo surpreendente com algum objeto natural. Observando isso, as pessoas procuraram ver se não seria possível, por adição ou subtração, completar o que faltava para chegar à semelhança perfeita” (Alberti, *de Statua*, apud Gombrich, 2007, p. 90)

Até Giotto, os quadros foram coisas; depois dele até Cézanne foram representações de coisas.

Mesmo uma imagem obtida por processo mecânico é, de certa forma, metafórica, um análogo do objeto ou evento que representa. “O sismógrafo é feito pela mão humana, mas os desenhos que ele produz são independentes dela, feitos por movimentos da Terra. A linha rabiscada se torna um símbolo ou registro da devastação, uma medida da instabilidade da natureza” (Darwent in Kovats, 2006, p. 99).

Em 1515, o rei Manuel I de Portugal trouxe para Lisboa um elefante e um rinoceronte como presente para o papa Leo X. O navio que os transportava afundou a caminho da Itália, antes de chegar em Roma. O artista alemão Albert Dürer não viu o animal, mas fez desenhos a partir de relatos e descrições de outras pessoas, o que explica algumas anomalias em sua figura. Mesmo assim, a xilografia realizada a partir de seu desenho serviu de modelo para todas as imagens de rinoceronte, mesmo as dos compêndios de história natural, até o século XVIII. (Gombrich, 2007, p. 71).

O interesse científico é aparente nos desenhos de plantas e animais realizados por Dürer. Uma aquarela de uma lebre, pintada em 1502, foi desenhada de forma tão precisa, com uma técnica apurada, de modo a produzir a ilusão de que o artista teria pintado os pelos um por um. Detalhes aparentemente insignificantes contribuem para o realismo.

Na iconografia cristã, as plantas tinham um sentido simbólico bem definido nas imagens religiosas, em pinturas de santos e peças do altar.

um martim-pescador, a descrição verbal ou a definição científica não bastam para identificar o pássaro, é preciso ter uma imagem.

A linguagem procede por conceitos, a percepção por objetos. A título de exemplo, basta recordar a dificuldade de representar figurativamente conceitos abstratos como “justiça”, “liberdade”, “fé”, “caridade”, “progresso” e o recurso em curto circuito às figuras alegóricas; e por outro lado, pode sublinhar-se a incapacidade da língua para fornecer indicações precisas sobre qualidades, quantidades e formas de um objeto de modo a tornar possível a sua construção ou reconstrução; [...] basta pensar quantas páginas seria necessário escrever para ter uma informação imprecisa e dificilmente utilizável para fins operativos, da cadeira em que estamos sentados (Massironi, 1982, p. 110).

No *Discours Préliminaire*, d’Alembert enfatiza a importância das ilustrações em uma enciclopédia, pois “uma olhada ao objeto ou à sua representação diz mais do que uma página de exposição” (Diderot & D’Alembert, 1989, p. 149). A *Encyclopédie* de Diderot nem mesmo teria podido ser concebida, se a técnica da gravura em cobre não tivesse permitido ilustrar seu texto com pranchas precisas e pormenorizadas (Febvre & Martin, 1992, p. 163).

Durante algum tempo, houve uma resistência em se adotar a fotografia nas enciclopédias, predominando o desenho a traço, feito apenas com as linhas de contorno, sem efeitos de luz e sombra e sem texturas. A fotografia insere o problema da distinção entre universal e particular, entre o objeto e o conceito, pois a foto de uma planta mostra um exemplar específico, enquanto o desenho pode abstrair algumas características e apresentar um “indivíduo emblemático, construído propositalmente para expôr detalhadamente os atributos visivos” de um determinado tipo de planta (Massironi, 1982, p. 62).

# Representação

O lugar onde se produz o encontro entre a realidade e a interpretação do homem. Essa conjunção define a representação, e a representação, supõe-se, é o que nos dá a capacidade de compreender a realidade  
Svetlana Alpers

O mundo só existe em suas pequenas representações: um *splash*, um boato, uma névoa, uma nuvem de poeira, uma imensidade de pequenas dobras.  
Deleuze

Representar é “dar forma concreta a uma ideia, mas também visualizar algo, ou ainda a organização de um discurso através de qualquer meio” (Aisenberg, 2004, p. 453). Em uma enciclopédia, um desenho ou uma fotografia são representações, do mesmo modo que a descrição verbal.

A imagem, para o receptor, é sempre uma realidade e é uma realidade que pode apresentar o inexistente (figura do unicórnio), ou é uma realidade que prefigura uma outra realidade existente (bilhete postal do Golfo de Nápoles), ou uma realidade que torna efetiva uma eventual realidade (projeto de um novo objeto (Massironi, 1982, p. 110).

O livro *Plastilina*, de Eduardo Arias, mostra que “diferentes formatos de representação tornam visíveis propriedades do mundo também diferentes” (Olson, 1997, p. 247). À maneira de um manual do tipo faça-você-mesmo, o livro mostra algumas possibilidades de representação gráfica de um mesmo objeto.

O texto na capa diz: “se quer fazer algo e não tem muitas ideias, utilize algum desses procedimentos que não te façam pensar muito”. Em seguida, um grupo de imagens são acompanhadas de instruções. A massa de modelar serve como ponto de partida para a investigação:

faça muitas provas até chegar a um embrulho de plastilina que agrade de verdade, tire uma foto, e a partir da foto volte a fazer de muitas maneiras: desenhando com pelos, com tinta, com vetores; tente imitar a forma com ovos mexidos e com roupa; faça uma maquete com uma caixa de leite; faça um levantamento topográfico; e por último, tente descrevê-lo da melhor maneira

“As coisas que não são visíveis não concernem ao pintor, pois este se esforça por representar [copiar, imitar] somente as coisas que são vistas” (Leon Battista Alberti, apud Ivins, 2002, p. 233)

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (Klee, 2001, p. 43).





Eduardo Arias, *Plastilina*, 2009

e mostre o texto a alguém que não tenha visto o que você fez, para ver se pode fazer de novo”.

O formato sanfona do livro permite a comparação de todas as páginas, mostrando as imagens lado a lado. O levantamento topográfico ocupa duas páginas, e a fotografia do objeto, três quartos de uma página. A apresentação de múltiplas figuras pode também sugerir um desenvolvimento temporal, uma transformação de uma figura em outra, o que torna ainda mais interessante o livro.

# Pictogramas

É melhor lembrar de imagens simplificadas  
do que esquecer figuras complexas  
Otto Neurath

Um pictograma é uma representação pictórica baseada na analogia com o seu referente, um signo icônico que representa visualmente fatos complexos. Os pictogramas devem “concentrar os detalhes da experiência de forma esquemática, de acordo com princípios de redução e consistência; permanece o contorno ou silhueta dos objetos, sem detalhes internos. Os pictogramas são auto-explicativos, “seu propósito e o contexto ditam a simplificação do código, que deve se concentrar em poucas características distintivas” (Gombrich, 1982, p. 142).

Os pictogramas podem ser classificados de acordo com a intenção ou propósito a que se destinam: são indicativos, quando influenciam o pensamento e apenas informam, mas deixam a decisão por conta do receptor da mensagem; são imperativos quando procuram influenciar o comportamento, como nos pictogramas com proibições; podem ser sugestivos, e influenciar o pensamento ou o sentimento do receptor.

Alguns artistas e designers contemporâneos procuram aumentar a ênfase na influência sugestiva ou emocional da comunicação visual, mostrando que a função comunicativa não é o único objetivo.

Pictogramas também podem ser usados para fazer as pessoas pensarem em assuntos delicados. Baseado nos desenhos de Otl Aicher, responsável pelos pictogramas dos jogos olímpicos de Munique em 1972, os pictogramas de Pippo Lionni são consistentes, seguem um mesmo esquema construtivo, formando um sistema de desenhos que podem ser combinados para transmitir mensagens mais complexas.

Usando pictogramas conhecidos da nossa vida cotidiana — como sinais de trânsito, placas de banheiro e símbolos matemáticos — Pippo Lionni usa cada página do seu livro *Facts of Life* (2001) para contar uma história ou fazer um comentário, sem utilizar nenhuma pa-

A fotografia de um extintor é um signo ilustrativo, é um ícone com alto grau de iconicidade ou semelhança com o objeto que representa; a letra E não se assemelha nem tem conexão direta com o extintor que ela designa, é portanto um símbolo (mas se fosse pintado de vermelho, ofereceria uma correspondência visual e constituiria um ícone com um alto grau de abstração); o signo pictórico com o desenho do extintor, colocado na porta onde ele fica guardado, é um índice que mostra que o extintor se encontra atrás da porta (mas ele sozinho é apenas um pictograma ou ícone). (Abdullah & Hübner, 2006)



Otto Neurath viu que o proletariado, que até então tinha sido praticamente analfabeto, fora emancipado, estimulado pelo socialismo. Para o seu avanço, eles precisavam de conhecimento do mundo em torno deles. Este conhecimento não deve ser shrined em linguagem científica opaco, mas diretamente ilustrada em imagens simples e uma estrutura clara, também para pessoas que não podiam, ou quase, ler.



lavra. Lionni trata de temas sociais, como a violência contra a mulher (as marcas de mão em uma mulher deitada, de pernas abertas, como sinal de estupro). Ele transforma os pictogramas em um *memento*, uma fórmula para registrar fatos históricos ou questões polêmicas, como no pictograma “Saigon 1963”, desenhado a partir da imagem do monge vietnamita em auto-imolação nas ruas de Saigon em protesto contra a opressão sofrida pelos budistas, uma das fotografias mais icônicas do século XX (ganhou o Prêmio Pulitzer e o World Press Photo Award de 1963). Lionni apresentou pela primeira vez seus “pictogramas filosóficos” em uma conferência tipográfica em 1998. Eles imediatamente conquistaram a platéia, levando ao riso e à reflexão.

O uso de pictogramas como forma de comunicação visual surge com a revolução industrial, que demanda formas rápidas de comunicação para pessoas de línguas diferentes e de diferentes contextos culturais (Abdullah & Hübner, 2006, p. 21). O filósofo e cientista social Otto Neurath (1882-1945), após “analisar a linguagem em um conjunto mínimo de experiências diretas, afirma que todas as linguagens podem ser reduzidas a um núcleo de observações” (Lupton & Miller, 1999, p. 42). Na década de 1920, ele criou o International System of Typographic Picture Education (Isotype), um sistema de pictogramas para transmitir informação independente da linguagem verbal. Seu interesse primordial era a apresentação de estatísticas em livros escolares, cartazes e museus educativos. Neurath é o pioneiro do que hoje chamamos de infografia. Sua teoria de visualização da informação antecipa em meio século a de Edward Tufte, autor de um livro clássico sobre gráficos e tabelas, *The Visual Display of Quantitative Information* (1983), entre outras obras de referência no design de informação, ensinando como exibir dados com precisão, permitindo uma análise rápida e eficaz da informação.

Ao desenvolver um padrão para a maneira pela qual a informação é representada visualmente, Neurath transforma um estilo de ilustração em uma linguagem visual coerente, com regras estritas para fazer “textos visuais”. Devido a essa padronização, os símbolos genéricos (“homem”, por exemplo) podem, por meio de pequenas variações ou acréscimos (como um boné ou sinais padronizados para diversas indústrias), adquirir um conteúdo específico (“trabalhador na indústria do aço”).

O Isotype responde a um anseio de transcendência das fronteiras nacionais, mas apesar disso, esses “hieróglifos modernos” não são “universais, auto-evidentes, nem puramente informativos — assim como os signos linguísticos, eles devem ser aprendidos; como outros estilos de desenho, são condicionados culturalmente” (Lupton & Miller, 1999, p. 44). Além da influência cultural, outras condições que influenciam o sentido de um signo são: o ambiente, o conhecimento prévio do público a que se destina, circunstâncias sociais e a combinação com outros signos.

Durante alguns anos, o artista Antoni Muntadas fotografou os pictogramas usados para identificar a porta do banheiro nos mais distantes e variados locais do mundo. O livro *Ladies & Gentlemen* (2001), resultado de sua investigação, é uma espécie de demonstração das mudanças ocorridas, de acordo com aspectos culturais, na representação gráfica do pictograma que identifica os banheiros masculino e feminino. Página após página, o livro mostra os signos em diferentes línguas, formatos, cores e gráficos.

O pictograma, fora do contexto, representa apenas um homem e uma mulher, mas quando colocados na porta do banheiro, passam a designar masculino e feminino, passando do particular ao universal. É uma imagem que representa e identifica espaços de acesso público que se tornam privados por seu uso e função. Sem utilizar textos, Muntadas explora as diferentes interpretações, traduções e trocas culturais realizadas por meio dos sinais. Ele analisa o tecido que se

Toda relação com um lugar é uma interpretação dos diversos sentidos possíveis das situações que ele apresenta.

Por se tratar de uma forma de comunicação por imagens, é possível pensar nos pictogramas utilizando as funções da linguagem de acordo com a classificação do linguísta russo Roman Jakobson: a função referencial, da maioria dos pictogramas; a função conativa, usada principalmente nas placas com proibições, e a função poética, atribuída recentemente aos pictogramas feitos por artistas e designers.



Antoni Muntadas, *Ladies & Gentlemen*, 2001



forma entre os meios de comunicação de massa e o público. Por lidar com questões como a publicidade e a propaganda, o espaço público, os círculos do poder social e a crítica cultural, o artista se define como “um tradutor das imagens que refletem o mundo contemporâneo”.

Dois livros que tiveram como ponto de partida uma narrativa bem conhecida demonstram como os pictogramas e os sinais gráficos podem ser usados de maneiras diferentes para contar uma história.

Alusões e clichês permitem “encurtar uma história comprida”, pois assim como os provérbios, condensam a narrativa em poucas palavras. “Quase qualquer história ou evento que se torna a propriedade comum de uma comunidade enriquece a linguagem com novas possibilidades de condensamento de uma situação em uma palavra” (Gombrich, 1982, p. 153) O cartum é apenas um exemplo de uma forma de condensar um comentário em poucas imagens pregnantes.

O livro *Gênese* (1999), de Juli Gudehus, forma uma narrativa linear, em que o discurso verbal é transcrito em termos pictográficos, palavra por palavra. O texto bíblico é transcrito abaixo de cada frase, como nas antigas traduções interlineares, em que não se perdia de vista o texto original em hebraico. Sinais matemáticos e de pontuação são combinados para o encadeamento lógico das imagens, e até mesmo logotipos conhecidos são utilizados em um novo contexto (*Shell*, *Nestlè*, *Adidas* e, é claro, *Apple*). Cada frase forma uma linha com um grupo de quatro ou cinco pictogramas. A estrutura tradicional da escrita é mantida, e as imagens são lidas da mesma forma que o texto, uma de cada vez, uma linha após a outra.

Gudehus cria um sistema misto, em que a visualidade está subordinada à linearidade do discurso verbal: o encadeamento coloca um símbolo ao lado do outro, sua posição na página é determinada pela ordem dos elementos. Os mais antigos sistemas de escrita também eram pictográficos: a escrita cuneiforme dos sumérios, uma parte dos hieróglifos, e também alguns ideogramas chineses tiveram origem em um pictograma.

Já o livro *Le Petit Chaperon Rouge* (1967) de Warja Lavater surpreende por transformar o discurso em pura visualidade, o texto é espacializado, e o formato sanfona introduz a possibilidade de escolha entre uma leitura simultânea ou que se desenrola no tempo. Lavater fez uma espécie de tradução intersemiótica da história de Chapeuzi-



Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.



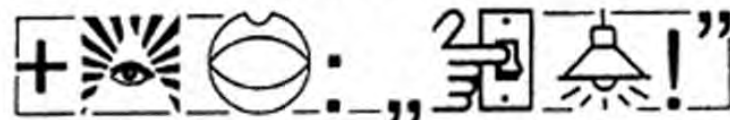
Und die Erde war wüst und leer,



und es war finster auf der Tiefe,



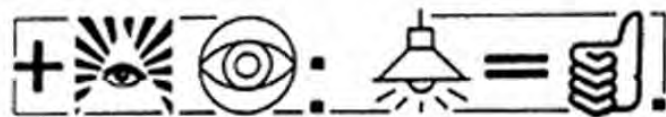
und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.



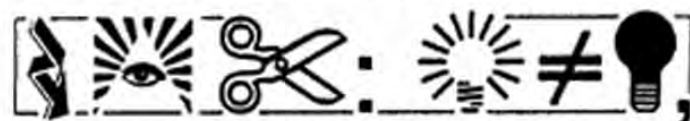
Und Gott sprach: Es werde Licht!



Und es ward Licht.



Und Gott sah, dass das Licht gut war.



Da schied Gott das Licht von der Finsternis



und nannte das Licht Tag

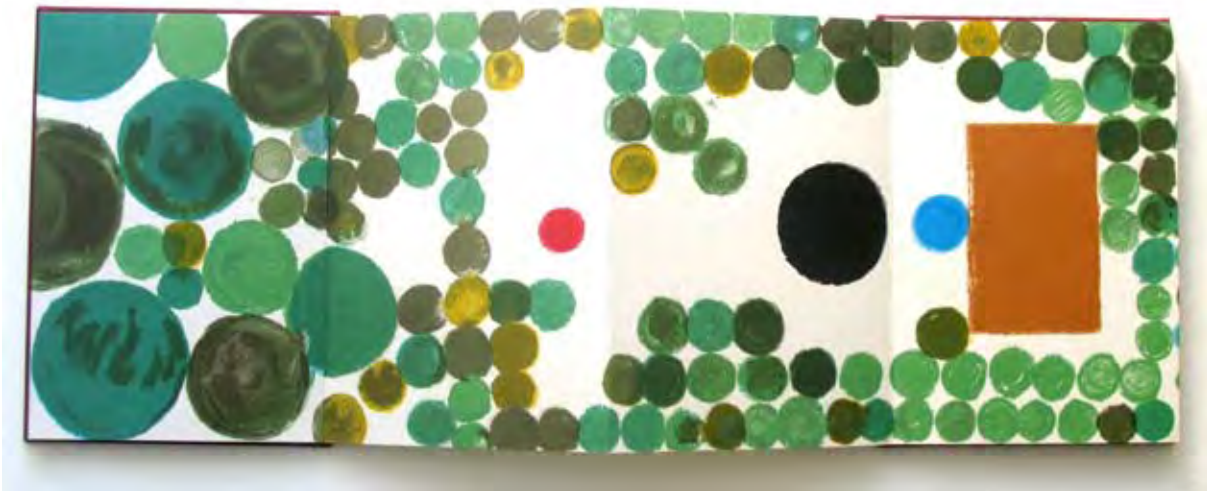


und die Finsternis Nacht.



Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.

nho Vermelho, narrada por sinais gráficos; os personagens e objetos são substituídos por pontos coloridos. Uma legenda colocada logo no início introduz os personagens da história e auxilia a leitura: um ponto azul é a vovozinha, o caçador é um ponto marrom, o grande ponto preto é o lobo, a floresta é representada por diversos pontos em vários tons de verde, algumas vezes sobrepostos, em camadas, e um pequeno ponto vermelho se destaca no cenário, de modo que podemos facilmente acompanhar o seu percurso até a casa da vovozinha. A história original de Chapeuzinho Vermelho emerge do arranjo e da repetição das formas — assim os pictogramas deixam de ser subs-



Warja Lavater, *Le Petit Chaperon Rouge*, 1967

tantivos e se tornam verbos, narram acontecimentos. A artista adaptou contos de fadas dos irmãos Grimm, de Charles Perrault e Hans Christian Andersen, em uma série de livros que mostram a história em movimentos de cor e forma. Cada livro é uma espécie de mapa para o mundo encantado da imaginação.

# Cartografia

Trouxera para bordo uma carta do mar  
Onde de terra nem cheiro havia.  
Era um papel facilimo de interpretar  
E os homens pularam de alegria.  
Lewis Carrol, *Caça ao Snark*.

Assim como outros símbolos culturais, os mapas podem ser interpretados como uma forma de discurso, formado por um sistema de signos cujos códigos podem ser icônicos, linguísticos ou numéricos. “Um mapa é uma forma de conhecimento temporal e espacial. Tanto o conteúdo como o modo de representação são permeados pela ideologia” (Harley, 1988, p. 300).

Diversos artistas se apropriaram de mapas com finalidades artísticas, e não pretendo discutir a mera inclusão de mapas em livros de artista, o que configura um corpus demais extenso, mas vou abordar um conjunto de obras formadas exclusivamente por mapas, destacando alguns aspectos de sua forma específica de abordar a cartografia como sistema de representação, pois

um mapa, de fato, pode ser visto como um tipo complexo de texto semiótico com muitos quadros de referência possíveis (políticos, médicos, meteorológicos, demográficos, militares, etc, etc) e muitas finalidades diferentes. Na verdade, é precisamente porque os mapas são necessários para uma tal variedade de propósitos, cobrindo uma ampla variedade de tópicos e usos, que desenvolveram aspectos semióticos intrincados e complexos. Ler um mapa e entender por que ele é assim também é compreender o seu objectivo subjacente (Wollen, 1999, p. 30).

A discussão dos sistemas de classificação pode ser rastreada como tema central de toda a obra de Marcel Broodthaers. Um pequeno livro, chamado *La conquête de l'espace: Atlas à l'usage des artistes et militaires* (1975), desfuncionaliza o atlas ao apresentar os mapas em uma edição de bolso.

O livro em miniatura é menor do que uma caixa de fósforos, em que 32 países são apresentados em ordem alfabética. A seleção dos países é arbitrária, parece terem sido escolhidos um ou dois países cujo nome começasse com uma das letras do alfabeto. Cada mapa é

É atribuído a Suárez Miranda a narrativa de um império em que a arte da cartografia “atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele.” (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, livro quarto, capítulo XLV, Lérida, 1658, cf. Borges, 1993, p. 95).

“O mapa é o modelo ou a teoria, para o qual as viagens servem de testes empíricos” (Olson, 1997, p. 228)

As navegações trazem uma nova imagem do mundo, em lugar de uma concepção teórica.

A gravura em metal “permite reproduzir fielmente e até em seus menores detalhes” (Febvre & Martin, 1992, p. 159)



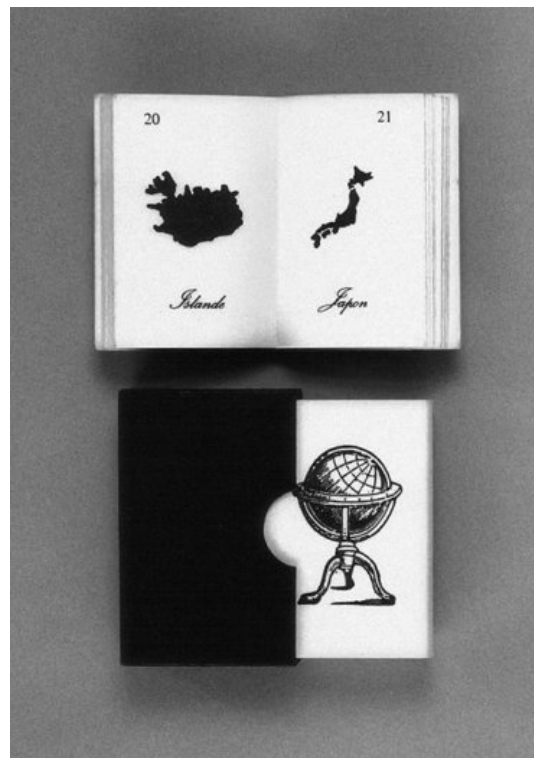
Para facilitar o reconhecimento de qualquer imagem, “o contorno é o que transmite a maior parte da informação” (Gombrich, 1982, p. 141).

Na década de 1420, após um conflito entre Florença e Milão, uma fronteira retilínea, totalmente ‘abstrata’, foi estabelecida entre os dois estados. “Foi talvez a primeira vez na história que uma linha matemática imaginária – em lugar de um ponto de referência físico – foi reconhecida como limite territorial” (Thuillier apud Santos, 2002, p. 45).

Mapas de Mercator colocam a Europa no centro, e o hemisfério norte aparece um pouco maior do que de fato é. “O simples fato que a Europa está no centro do mundo nesta projeção, e que a área de terra foi tão distorcida que dois terços da superfície terrestre aparecem nas altas latitudes, podem ter contribuído muito para o senso europeu de superioridade” (Harley, 1988, p. 290)

O título ambivalente também coloca em evidência, além da conquista do espaço concreto obtida pelo poderio ou pela estratégia militar, o predomínio, durante cinco séculos, da técnica da perspectiva, uma forma de “distribuição dos homens e das coisas pelos seus lugares” (Santos, 2002, p. 44).

reduzido à fórmula básica do contorno de suas fronteiras nacionais, como em uma silhueta. O modelo do mundo é reduzido a uma miniatura gerenciável.



Marcel Broodthaers, *La conquête de l'espace: Atlas à l'usage des artistes et militaires*, 1975

Em uma página dupla, são colocados lado a lado a Islândia e o Japão, países que são delimitados pela água ao seu redor, de modo que as fronteiras políticas e o seu contorno geográfico coincidem, em oposição aos países que ficam no continente, cujo contorno é definido pela fronteira com outros países, independente do relevo ou de outro aspecto de sua paisagem. Em oposição às fronteiras políticas e outras informações transmitidas nos mapas, “o único elemento de genuína representação (também chamado de iconicidade) em tais casos é a forma atual dos acidentes geográficos, apesar de serem normalizados de acordo com regras dadas de transformação para permitir que uma parte do globo seja mostrada em um mapa plano” (Gombrich, 1982, p. 149). Assim, o artista aponta para as convenções da representação gráfica.

A península da Itália também é mostrada fora de seu contexto, sem indicação de países próximos, sem referência ao continente.

Ou seja, todos os mapas são mostrados como se cada país fosse uma ilha à deriva no espaço da página. Todos os mapas estão do mesmo tamanho e são mostrados individualmente, de modo que as funções reais da cartografia, a fidelidade de escala e a localização geográfica, se perderam. Tal “despreocupação quase que absoluta em relação a qualquer referência escalar” (Santos, 2002, p. 34), era comum durante a idade média, quando os mapas “não tinham por objetivo qualquer tipo de precisão geométrica, isto é, não foram feitos para indicar lu-

“Primeira constatação: é um livro sem palavras. O próprio título é, mais que palavra, um ideograma-montagem das palavras poética e política com a letra “E”, e a letra “L” fundidas, dando o signo chinês para “Sol”. Como pode um livro sem palavras ser político? Em lugar de palavras, Plaza usa mapas. Conversa através de mapas, como os marinheiros conversam através de bandeiras. O livro de Plaza é um livro icônico. O primeiro livro político puramente icônico de que tenho notícia. Plaza utiliza apenas dois ícones: mapas de países e continentes e um ideograma ambivalente de um cadeado que, visto de ponta cabeça é um capacete. O livro inverte no meio, podendo portanto ser aberto com a lombada para a esquerda (modo ocidental) ou com a lombada para a direita (modo oriental: chinês, japonês, árabe, hebraico). O ideograma “cadeado-capacete” que começa o livro e o termina, cerca com sua sinistra ambiguidade e atrito entre os mapas”. (Paulo Leminski apud Plaza, 1982).



Julio Plaza, *Poética/Política*, 1977

gares, caminhos ou qualquer outro tipo de referência toponímica que objetivasse esclarecer um leitor sobre a sua real distribuição territorial” (Santos, 2002, p. 35). É um atlas simbólico: países do mesmo tamanho quer dizer que têm a mesma importância?

O subtítulo informa que o atlas é para o uso de artistas e militares. O que pode haver em comum entre esse dois tipos de atividade, à primeira vista tão distantes um do outro? O livro deve ser olhado

“Mapas podem servir não apenas como instrumentos políticos, mas também como estimulantes para a imaginação; oferecem novas formas de pensar sobre o mundo em que vivemos, e, como consequência, novas formas de pensar sobre sua transformação. (Wollen, 1999, p. 45).

As oposições binárias entre mapas que são “verdadeiros e falsos”, “precisos e imprecisos”, “objetivos e subjetivos”, “literal e simbólico”, ou que são baseados em “integridade científica” em oposição à “distorção ideológica” (Harley, 1988) deixa de fazer sentido, quando se trata de mapas usados no contexto artístico.

Assim como a suposta neutralidade do mapa é pura ficção, sua representação espacial não passa de uma projeção. A realidade deixa de aparecer como ilusão, passando a ser fingimento, simulação.

em conjunto com outros trabalhos do artista, que trata de museus e coleções: “a coleção particular nasce de uma rapina, de um butim de guerra” (Eco, 2010, p. 170). É portanto o espólio de guerra que dá início às coleções particulares no Império Romano, e as coleções particulares de objetos preciosos séculos mais tarde formam os primeiros museus. No *Atlas* de Broodthaers, os mapas perdem sua função, são como objetos em uma coleção, desprovidos de seu valor de uso.

“É sempre no nível simbólico que o poder político é mais eficientemente reproduzido, comunicado, e experimentado pelos mapas” (Harley, 1988, p. 279). Utilizando a silhueta dos mapas, Julio Plaza publicou um livro que remete a esse aspecto simbólico em que se manifesta o poder político, fazendo um jogo de palavras no título, *Poética/Política* (1977).

O livro contém duas séries dispostas segundo a abertura oriental e ocidental de livro, isto é, com a lombada para a esquerda, ou bem para a direita. Julio Plaza aproveita a estrutura espaço-temporal do livro para distribuir ao largo das páginas uma série de ícones (países) em disposição espacial determinada pelo ícone final da série: o mapa da América Latina, espaço-temporalizado. Ao chegar no último item da sequência, voltamos as páginas e identificamos cada país latino-americano ocupando no espaço da página exatamente o mesmo lugar que ocupam no mapa. É no ato de folhear o livro que o leitor estabelece as relações entre os ícones, até completar o mapa da América Latina. A polaridade política, dada pelo título, é demonstrada pela fragmentação da América Latina em unidades discretas (dividir e conquistar é uma estratégia imperialista bem conhecida).

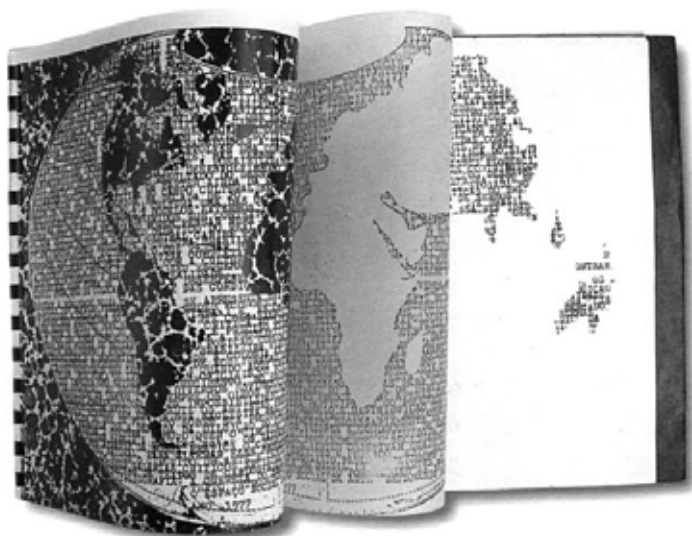
A segunda parte do livro, com mapas dos cinco continentes, parece um enigma sem solução, que aponta relações de poder, hegemonia, submissão e exploração, que levam à formação de um supercontinente no hemisfério norte, e ao desaparecimento de uma parte do continente africano. Os continentes estão à deriva, suas formas e contornos são modificados, se aproximam e se afastam, como em uma dança.

As relações entre política e poética também são abordadas nos livros de Anna Bella Geiger. Em *Novo Atlas n° 1*, de 1977, a artista

reúne em linhas datilografadas diversos *topoi* sobre arte, às vezes legíveis, outras vezes encobertos pelas formas de continentes ou obscurecidos por superposições parciais de letras e

grupos de palavras. Esses *topoi* determinam os parâmetros de sua percepção, na medida em que funcionam como asserções paradigmáticas sobre a relação entre as supostas orientações dominadas e marginais, estilos internacionais e nacionais ou sobre a distinção entre centros e periferias, províncias e metrópoles, recepções, heranças, tradições, influências e esferas de validade, dependências e espaços livres. (Stempel, 1995).

Os livros de Plaza e Geiger surgem num período de reconfigurações políticas, com a Guerra do Vietnã, a Primavera de Praga, a revolução em Cuba, os processos de descolonização na África, os conflitos no Oriente Médio. Os mapas servem como índice dessas



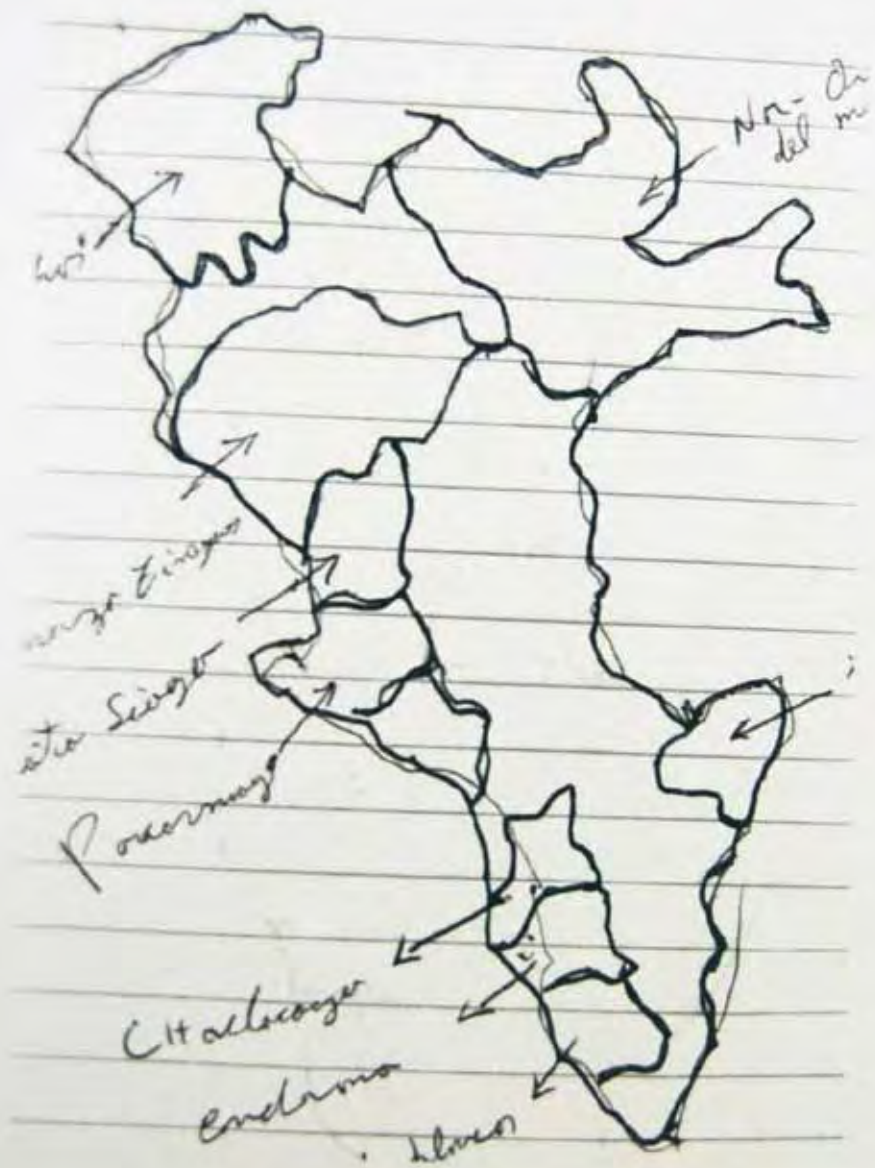
Anna Bella Geiger, *Novo Atlas nº 1*, 1977

transformações.

Buscando registrar a percepção que temos dos acontecimentos históricos, a artista peruana Flavia Gandolfo, historiadora e fotógrafa de formação, combinou esses dois interesses ao longo da sua carreira. Isso a levou a desenvolver séries fotográficas que investigam “a peruanidade” e tentam vislumbrar as maneiras em que opera a construção de identidade como parte da educação pública. “Um mapa estrutura a geografia que ele retrata de acordo com um conjunto de crenças sobre o modo como o mundo deve ser, e apresenta essa construção como verdade” (Harley, 1988, p. 290).

Durante a última década, Gandolfo dedicou-se a fotografar cadernos dos estudantes de escolas estatais, centrando-se nos dese-

“Mapas normalmente envolvem o uso de cinco tipos distintos de código semiótico: icônico, verbal, estrutural, de apresentação e temporal. O “código icônico” refere-se à forma como o mapa apresenta um análogo visual, reduzido e projetado, que corresponde ao assunto do mapa e sua topografia. O “código verbal” é usado para rotular as várias características do mapa e às vezes para adicionar comentários ou informação. O “código estrutural” abrange as várias maneiras em que a informação é simbolizada – diferentes tipos de linhas usadas (pontilhada, tracejada, etc), áreas de coloração ou sombreamento, os símbolos usados para indicar características especiais, tais como espadas cruzadas para antigos campos de batalha ou conjuntos de linhas inclinadas para tempestades. O “código de apresentação” abrange as maneiras pelas quais características de apresentação e *design*, que não são parte integrante do próprio mapa, fornecem uma metalinguagem para transmitir o seu significado. Finalmente, o “código temporal” mostra como certas características, tais como clima ou epidemias, mudam ao longo do tempo” (Denis Wood apud Wollen, 1999, p. 29-30).



nhos que as crianças normalmente realizam como parte das aulas de História do Peru; representações das distintas raças, das classes sociais, da Constituição e do mapa do país. O desenho, a construção de uma imagem, é uma parte importante dentro do processo de aprendizagem. Para a artista, esses desenhos são vestígios que, de alguma maneira, retratam a experiência de viver no Peru atualmente: são formas de ver e de testemunhar a complexidade da história a partir da subjetividade de cada criança. Na verdade, “toda imagem visual digna de existir é uma interpretação de seu tema, não uma cópia mecânica” (Arnheim, 1989, p. 213)

*El Perú* (1998/2006) é uma publicação que contém 72 fotografias de desenhos de mapas do Peru tirados de cadernos escolares. A coleção de mapas desenhados por crianças como parte de um exercício de aula, depois de fotografados pela artista, se converte em uma espécie de tipologia do que, na realidade, são tentativas de visualização de um território e de uma nação. “Mesmo um mapa desenhado com precisão simboliza uma estrutura social baseada na propriedade de terras” (Harley, 1988, p. 300).

Os mapas dos tempos medievais, que eram de fato histórias ilustradas contando viagens realizadas e encontros memoráveis ao longo do caminho, foram gradualmente suplantados, durante o início da história da modernidade, por representações espaciais da superfície da Terra (Certeau, 1984 apud Ingold, 2007). Nesse processo, os contos originais foram quebrados em fragmentos icônicos que, por sua vez, foram reduzidos a meros enfeites decorativos incluídos (Ingold, 2007, p. 85).

Desde o Renascimento, os mapas são acompanhados de uma grande variedade de elementos decorativos, desde páginas de rosto, inscrições, cartuchos, vinhetas, dedicatórias, rosas dos ventos e bordas, que reforçam o sentido político dos mapas em que aparecem (Harley, 1988, p. 297) Do mesmo modo, retratos de reis, o brasão de armas e os emblemas reais, como a flor de lis ou a águia imperial, são incorporados aos mapas.

A fantasia, no entanto, amplia-se quase que na ordem direta da distância (o que, de certa maneira, significa cartografar o desconhecido). Um olhar um pouco mais minucioso sobre o mapa mostra-nos uma Europa e uma costa norte-africana marcadas pela presença de castelos. Com o distanciamento, as imagens de animais ferozes vão tomando o lugar principal até que se- reias, grous e outros seres imaginários passam a marcar a identi-

Quando Cristóvão Colombo estudou esses mapas, antes de sair para o mar, nos perguntamos: será que ocorreu a ele que seu futuro seria não menos imprevisível do que o nosso passado?

Os elementos decorativos em atlas e mapas servem para simbolizar a aquisição de territórios além-mar (Harley, 1988, p. 298). Em alguns casos, mostram estereótipos e preconceitos, como por exemplo a inclusão de canibais nos mapas do Novo Mundo.

“Desta forma mapas criam um novo quadro de referência para a arte, cujas possibilidades foram posteriormente exploradas por artistas como Richard Long ou Hamish Fulton, conhecidos por suas caminhadas e viagens programaticamente mapeadas” (Wollen, 1999, p. 40).

Os mapas são “um elemento necessário tanto para o planejamento e documentação de muitas das peças de [Douglas] Huebler” (Wollen, 1999, p. 40).

dade do oceano Índico, do sul da África ou mesmo do nordeste da Ásia (Santos, 2002, p. 55).

Países distantes e culturas exóticas servem como um estímulo para a imaginação. O coletivo Slavs and Tatars se apropriou de uma coleção de mapas do século X do Oriente Médio altamente estilizados, com traduções das legendas que os acompanhou em uma edição soviética de 1933 do livro de Nasser Khosrow, *Safarnaméh (Book of Travels)*. Com o título *Drafting Defeat: 10th century Roadmaps, 21st century Disasters* (2007), os mapas são da península Árabe, Egito, Síria, Golfo Persa, Mar Cáspio e Iraque, desenhados por Abu Ishaq Ibrahim Ibn Muhammad Al-Farsi al-Istakhri, também conhecido como Abu'l Qasim Ubaid'Allah Ibn Khordadbeh, também conhecido como Al Farsi, também conhecido como Istakhri. Ambos, Istakhri e Khosrow foram burocratas persas cujo legado foi uma trilha de papel da própria antítese da administração: um regime de curiosidade que tentou descrever e mapear o Oriente Médio como uma região geográfica e cultural coerente.

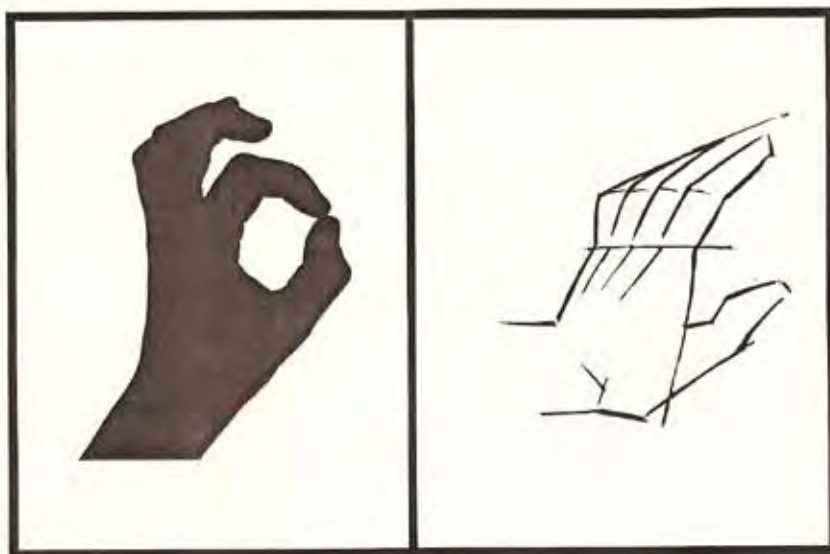
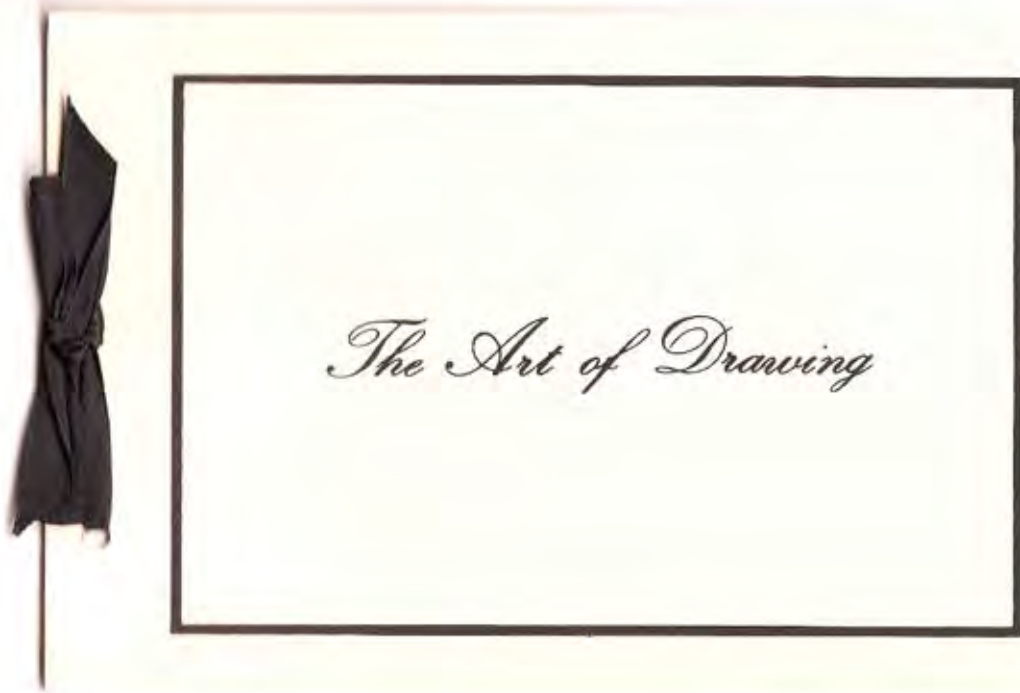
Estes mapas foram elaborados durante um período em que a geografia islâmica reacendeu o interesse pela cultura grega e romana, abandonadas pelo Ocidente cristão. Desenhistas primitivos, incluindo Istakhri, contribuíram para a criação de um Atlas do Islã, com um viés para os povos de língua persa no Oriente Médio, onde um imenso gosto por formas geométricas e pela simetria pertence hoje mais ao mundo da fantasia do que aos fatos.

Os mapas do início do Renascimento combinavam o realista com o fabuloso, o que nos encoraja a considerar como cartógrafos e artistas têm repetidamente se aventurado no que poderíamos chamar de cartografia fantástica ou de mapeamento de países imaginários (Certeau apud Wollen, 1999, p. 45).



Slavs and Tatars, *Drafting Defeat: 10th century Roadmaps, 21st century Disasters*, 2007





Regina Silveira, *The Art of Drawing*, 1981.

# Diagramas

O mestre mais importante da cidade queria desenhar uma circunferência, mas errou e acabou por desenhar um quadrado. Pediu aos alunos para copiarem o seu desenho. Eles copiaram, mas por erro, desenharam uma circunferência.  
Gonçalo Tavares

Um diagrama é um “esquema visual, utilizado para explicar ou ilustrar uma declaração, teorema, ou teoria, o funcionamento do mecanismo de uma máquina, uma instalação hidráulica ou elétrica, uma estrutura matemática ou topológica, um processo orgânico, etc. Um diagrama sempre junta palavras e imagens, utilizando recursos gráficos para criar um dispositivo visual: linhas, formas, letras, palavras, símbolos, setas, pontos, planos, etc são aplicados a uma superfície de modo a representar relacionamentos e propriedades de estruturas dadas”. (Basbaum, 2007, p. 61)

Existem diferentes graus de esquematização, nomeados pelos especialistas como ‘graus de iconicidade’. O primeiro tipo define a imagem em termos de linhas de contorno, de modo que “apenas as formas externas mais essenciais são delimitadas” (Frutiger, 1999, p. 197). É o tipo de imagem usada em dicionários ilustrados, e derivam dos esquemas de representação adotados em manuais de desenho que surgem no século XVII.

Com o objetivo de facilitar o aprendizado, são desenhados esquemas de composição que mostram a estrutura a partir de figuras geométricas simples, como o triângulo, o círculo e o quadrado. Agostino Carracci (1557-1602), um dos fundadores da tradição acadêmica de pintura, realizou desenhos de caráter analítico muito copiados em outros manuais. Em 1643, Crispyn van de Passe publicou em Amsterdã uma enciclopédia de imagens, intitulada *A luz da pintura e do desenho*, um inventário visual do mundo animal, que inclui simplificações e esquemas para desenhos de anatomia humana e animal (Gombrich, 2007).

Interessada nos tratados de ensino de desenho, Regina Silveira publicou em 1981 *The Art of Drawing*. O título escrito na capa em

“Diagramas e outras ilustrações, frequentes em muitos tipos de tratados, permitiam que os leitores usassem os livros sem dar muita atenção ao texto” (Burke, 2003, p. 165).

Com o uso do diagrama, ver é aprender.

Os diagramas de composição chegam ao extremo oriente no século XVIII. Katsushika Hokusai (1760-1849), um mestre da arte Ukiyo-e, retratou a vida das pessoas comuns, animais, plantas, paisagens e figuras humanas, personagens históricas e sobrenaturais, demônios e monstros, em uma espécie de enciclopédia visual em quinze volumes, chamados simplesmente de *Mangá*.

“Limitando e filtrando o visível, a estrutura lhe permite transcrever-se na linguagem. Por ela, a visibilidade do animal ou da planta passa por inteiro para o discurso que a recolhe. E, no final, talvez lhe ocorra restituir-se ela própria ao olhar, através das palavras, como nesses caligramas botânicos com que sonhava Lineu. Ele queria que a ordem da descrição, sua repartição em parágrafos e até seus módulos tipográficos reproduzissem a figura da própria planta. Que o texto, nas suas variáveis de forma, de disposição e de quantidade, tivesse uma estrutura vegetal” (Foucault, 2000, p. 185).

letras cursivas, do tipo solene usado em convites de casamento ou diplomas, contrasta com o nome da artista na contracapa, escrito com um tipo mais comum, sem serifa, com todas as letras em maiúsculas. A composição tipográfica pode ser vista como uma alusão irônica à disputa entre o antigo e o moderno, que dominou a Academia Imperial de Belas Artes. O debate cerrado sobre o ensino artístico no país, seus modelos e práticas, levou a uma renovação do modelo acadêmico de ensino no Brasil no final do século XIX, culminando na criação da Escola Nacional de Belas Artes.

O livro de Regina Silveira tem cada página dividida em duas partes: à esquerda a mesma silhueta se repete em todas as páginas, o desenho de uma mão, com o polegar encostado no dedo indicador; à direita, o desenho de uma mão em posição diferente, no traço esquemático adotado nos manuais de desenho de figura humana. Ao todo, são cinco desenhos diferentes, e apenas o último desenho da sequência coincide com a silhueta mostrada à esquerda. O livro é uma paródia da busca de atingir um desenho ideal? Ou da impossibilidade de correspondência entre a representação e a realidade?

Também fazendo uso de desenhos de mãos, Marina Camargo cria diagramas que imitam o contorno de algumas esculturas de Constantin Brancusi, como se as descrevesse usando a linguagem de sinais usada pelos surdos. *Lições de Escultura: Brancusi no Ar* (2010) é um pequeno livro, impresso em papel jornal e de capa amarela, que



Marina Camargo, *Lições de Escultura: Brancusi no Ar*, 2010.

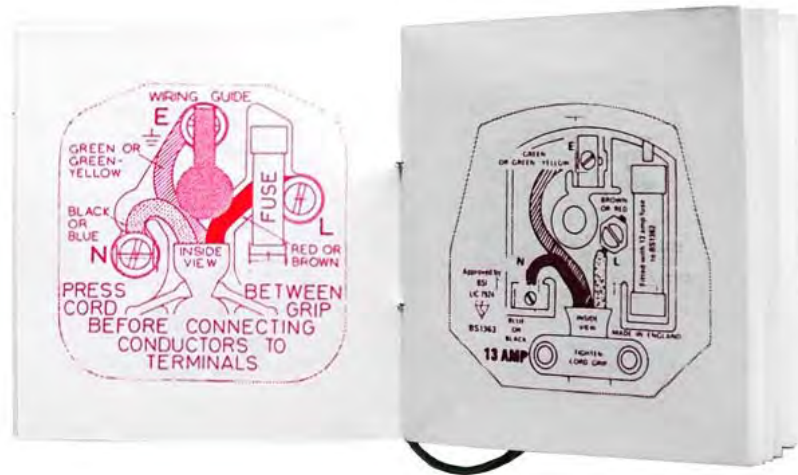
tem aparência e o formato de um folheto de cordel. Na capa, a frase “rápida aprendizagem” não deixa dúvida: trata-se de um manual de instruções que “ensina a desenhar esculturas com as mãos, mostrando quais seriam os movimentos necessários para representar algumas de suas mais famosas esculturas”, como “A musa adormecida” e “Ave no espaço”. Uma das páginas se desdobra para se adequar ao formato da escultura “A Coluna Infinita”. O livro parece basear-se no princípio do símbolo e seu aspecto diagramático, “sua capacidade de transmitir relações mais rápido e mais eficientemente do que uma cadeia de palavras” (Gombrich, 1982, p. 152).

O segundo tipo de esquematização da imagem, exemplificado pelo corte transversal de um objeto, de uma máquina, é um tipo de esquema “indispensável para que as informações a respeito do princípio de funcionamento sejam explicitadas” (Frutiger, 1999, p. 197). É o esquema que predomina nas chamadas “enciclopédias visuais”, cujo modelo é dado pelas ilustrações de máquinas da *Encyclopédie* de Diderot. Quando descrevem um processo, são utilizadas figuras cuja representação “traz necessariamente o conhecimento das que não se veem” (Diderot; D’Alembert, 1989, p. 151). Para executar os desenhos pormenorizados que ilustram a *Encyclopédie*, “foi necessário obter máquinas, construí-las, para entender seu funcionamento” (Diderot; D’Alembert, 1989, p. 149).

Uma terceira esquematização, “ainda mais desenvolvida, é a reprodução de um diagrama de instalação elétrica. Dentro desse diagrama, surgem sinais específicos, cujo significado não pode ser claramente reconhecido de imediato, uma vez que essas indicações pertencem ao campo científico e, como tais, precisam ser aprendidas pelos especialistas” (Frutiger, 1999, p. 197).

Colecionador de objetos diversos, o artista Mark Pawson recolheu os pequenos cartões com diagramas que são encaixados nos pinos dos plugues de eletrodomésticos novos, e reuniu sua coleção em *Die-Cut Plug Wiring Diagram Book*, publicado originalmente em 1992. A capa é uma fotocópia granulada do verso de um diagrama de plugue, e possui três cortes onde os pinos são encaixados. A primeira edição consistia em 36 reproduções, a maioria em cores, usando diferentes toners de fotocopiadoras coloridas, todos em tamanho natural.

O artista organiza e apresenta os diagramas por semelhança formal em um pequeno livro que cataloga a variedade de plugues disponíveis na Inglaterra. Alguns desenhos são simples e objetivos, outros são bem detalhados. Existem diferenças de formato, de cor e alguns detalhes variam enormemente.



Mark Pawson, *Die-Cut Plug Wiring Diagram Book*, 2005

A partir da segunda edição, de 1999, o livro apresenta 46 imagens, escolhidos entre 80 modelos diferentes, alguns deles enviados por pessoas que compraram a edição anterior. A maioria dos diagramas agora é impresso em preto, mas alguns usam um código de cores que identifica o tipo de fio. A encadernação utiliza quatro diferentes linhas coloridas (preto, verde, amarelo e vermelho) que imitam as cores da fiação elétrica. As edições posteriores da obra vêm com um pedaço de fita isolante colada dentro da capa. As palavras “Die-Cut Plug Wiring Diagram Book” só aparecem realmente no final do livro, no corpo do texto do posfácio de Pawson, incluído na edição revisada de 2005.

Com esse livro, Pawson demonstra que os diagramas permitem “a identificação de processos repetitivos, relações de dependência e modos recorrentes de organizar-se sistemas” (Vassão, 2010, p. 50). O livro é usado como espaço ideal para a coleta e como dispositivo de exposição da coleção.

Como resultado de uma ampla pesquisa sobre os grafismos funcionais, comumente utilizados como recurso infográfico em periódicos, revistas científicas e publicações virtuais, Marcelo Drummond apresenta o livro *Dialeto*. Aqui, esses modos de representação visual da informação aparecem em distintos formatos: diagramas, tabelas e gráficos, grades e esquemas, fluxogramas e organogramas. Um diagrama demonstra o “arranjo de conexões, forças e fluxos de um sistema, modelo ou realidade” (Vassão, 2010, p. 45). Após passar por um processo de apagamento de qualquer informação textual que possa delatar o conteúdo e origem desses sistemas, os mesmos perdem sua funcionalidade, resultando em estruturas gráficas expandidas. *Dialeto* desfuncionaliza os sistemas visuais que, na sua gênese, objetivam a síntese gráfica e a ordenação clara dos sistemas comunicativos. “o diagrama apresenta de uma vez o que a descrição verbal só pode apresentar em uma cadeia de afirmações” (Gombrich, 1982, p. 150).

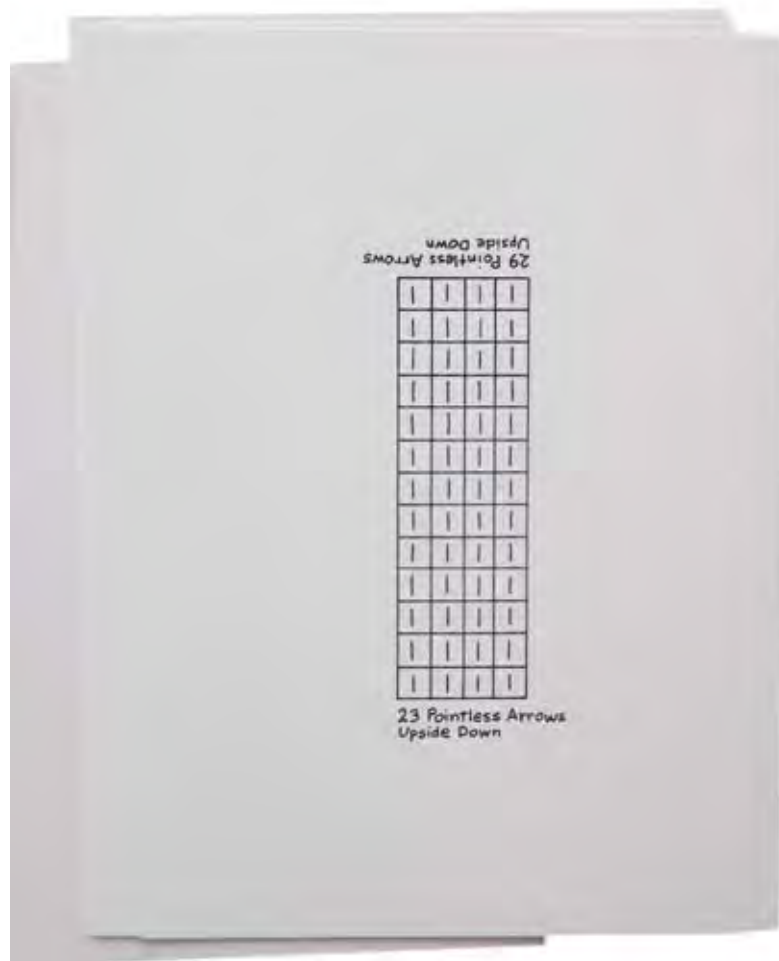
Toda a informação textual foi removida dos diagramas, e os elementos gráficos, desprovidos de função, retirados de seu contexto original, ganham autonomia e podem ser vistos como desenhos provocativos e instigantes. A ausência de texto “liberta os diagramas para falarem outras línguas” (Marquez, 2011).

Drummond faz uma espécie de inventário dos diagramas encontrados em livros de diversas áreas do conhecimento, usados em matérias jornalísticas ou em artigos científicos, em manuais de instruções ou em gráficos organizacionais. Todas as imagens, apesar das diferenças de cor e de tamanho, são alinhadas pelo topo. O alinhamento estabelece uma relação entre os elementos individuais, insere a linearidade de um discurso, que é contestado pela heterogeneidade das imagens. “O fim para que tendem não é a representação dos objetos, mas uma área de conceitos e relações referentes a qualidade, quantidade, distribuição, subdivisão, e suas modificações e variações”. Reunidos em um mesmo lugar, os diagramas são colocados para “conversar”. O desenho é uma poesia muda, ironicamente chamada de *Dialeto*.

Na medida em que a esquematização da imagem aumenta, o esclarecimento verbal torna-se indispensável (Frutiger, 1999, p. 197). A interação de texto e imagem pode ser uma poderosa ferramenta para a transmissão de informação. Sob a forma de um gráfico, o dia-

“Imagens analíticas, feitas para guiar uma decisão ou um raciocínio, são transformadas em figuras enigmáticas e inocentes, meros brinquedos de governo, mapas de-lugar-nenhum, registros da metafísica criminosa do mundo. Se os números de fato não dizem tudo, a ausência deles nesse novo *Dialeto* diz muito sobre a sua feliz incapacidade de explicar o mundo e o seu caráter de ficção. (Marquez, 2011).

grama apresenta dados comparativos que permitem deduzir, a partir de comparações, ou perceber algo que de outra forma não seria evidente. Uma das figuras muito utilizadas para apontar as relações entre os elementos é a seta, que “faz parte de um grande grupo de símbolos gráficos que ocupam a zona entre a imagem visual e o signo escrito” (Gombrich, 1982, p. 151). Roberta Allen, no livro *Pointless Arrows* (1976), que tem como subtítulo “12 Situations or Any Sequence From 1-10 Therein”, utiliza as setas como pretexto para exercícios de composição, jogos de linguagem, trocadilhos visuais e mudança de sentido de uma imagem associada a um texto.



Roberta Allen, *Pointless Arrows*, 1976

As setas mostradas no livro na verdade são segmentos de reta, pois não têm a ponta que indica a direção, o elemento gráfico que caracteriza a seta. A mesma estrutura retangular, dividida em 4 colu-

nas e 13 fileiras de quadrados, se repete em todas as páginas. A artista utiliza as legendas explicativas do gráfico para indicar como as figuras devem ser lidas. O que à primeira vista é um conjunto alternado de fileiras preenchidas por um segmento de reta e fileiras vazias, recebe como legenda “24 pointless arrows missing”, chamando a atenção para a ausência, para o que não é mostrado. A artista faz uma paródia dos títulos descritivos dos trabalhos seriais de Sol LeWitt, em uma página onde se lê “13 variations on 4 Pointless Arrows Occupying Some 4 Boxes in 13 Rows”.

Em outro gráfico, em que quase não se percebe a presença dos segmentos de reta, ficamos sabendo que são “14 Pointless Arrows Disguised as 4 Boxes”. O livro explora a ambiguidade das imagens, assim como os jogos entre o que vemos e o que somos condicionados a ver pela presença das palavras. Um gráfico mostra uma linha vertical dentro de cada box, totalizando 52 linhas, mas a legenda diz “35 Pointless Arrows, 17 Lines”. Impossibilitados de saber o que é linha e o que é seta, a confusão aumenta quando o mesmo gráfico aparece em outra folha, dessa vez com as duas legendas “23 Pointless Arrows Upside Down” e “29 Pointless Arrows Upside Down”.

O pequeno livro, de páginas soltas, tem sua razão de ser explicitada pelas páginas em que o mesmo gráfico recebe duas legendas, uma em cada extremidade, uma invertida em relação à outra, as duas contribuindo para a desorientação espacial, de modo que não é possível decidir qual é a parte de cima e qual é a parte de baixo da página. Em um exemplo, as linhas estão concentradas em uma das extremidades, a outra fica vazia, mas um lado diz “40 Pointless Arrows Descend”, o outro lado diz “40 Pointless Arrows Ascend”.

Mas um livro de artista também pode ser diagramático, incorporando em sua estrutura visual uma rede de relações entre os diversos elementos que o compõem. O livro de Falves Silva, *Elementos da Semiótica* (1982), é um diagrama de relações. O artista, que participou do poema-processo, aproveita sua experiência como operário em oficinas tipográficas e enfatiza a leitura gráfica e material do livro, criando figuras geométricas com os fios e as linhas tipográficas.

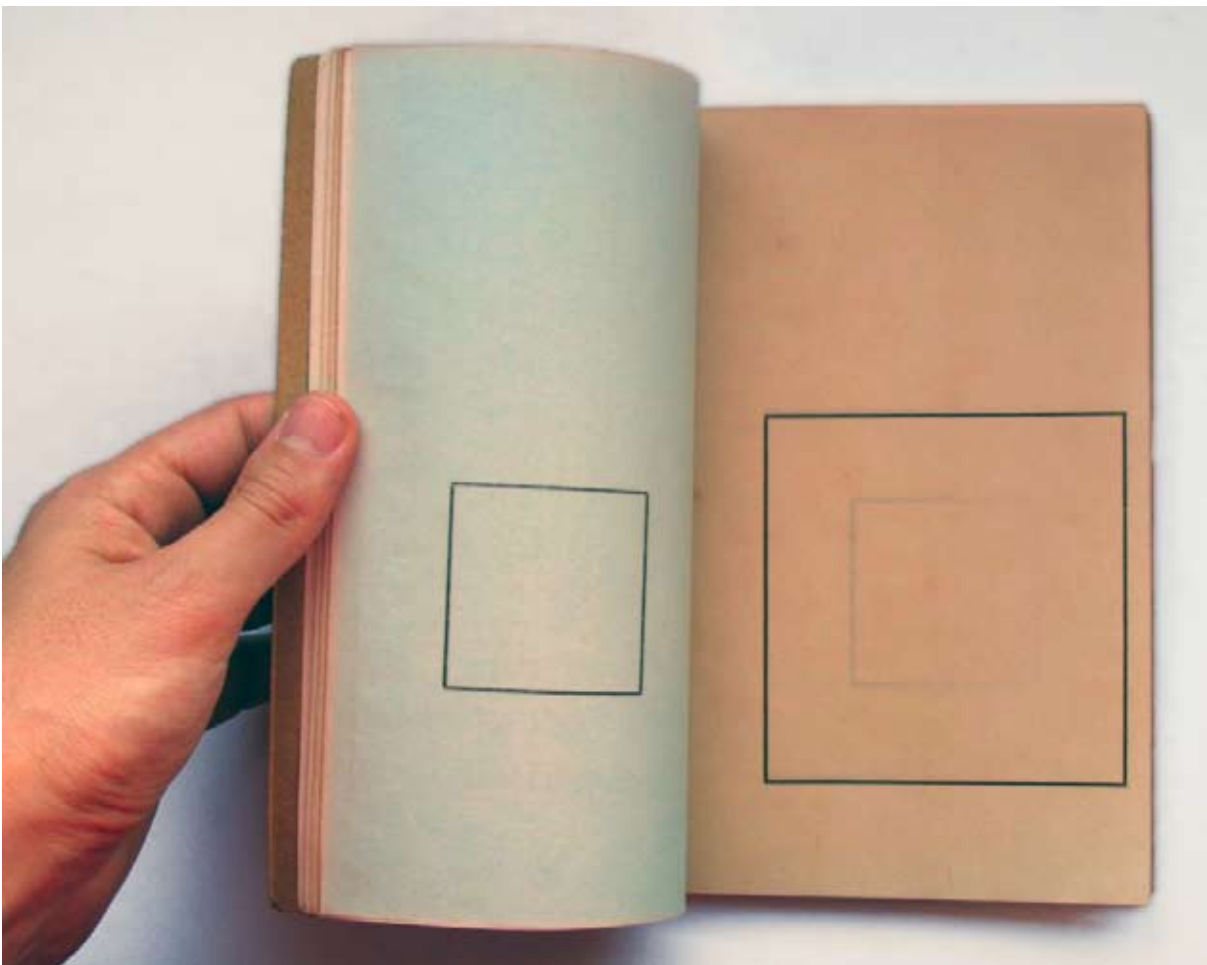
A folha de dedicatória forma um desenho mondrianesco: o texto dedicado à família e aos amigos formam dois quadrados, cada um de uma cor, e no conjunto intersecção, em preto, as palavras “em



memória de Piet Mondrian”. O livro abre com uma epígrafe que é uma paráfrase de Mallarmé: “Um Livro necessariamente, /não se escreve com palavras,/ mas sim, com IDEIAS.” A frase do poeta francês, uma resposta ao pintor que dizia estar sem ideias para escrever um poema, é retomada em nova chave: se as palavras são a materialização de uma ideia, e se um livro era feito principalmente de palavras, agora as ideias podem ser apresentadas visualmente no espaço do livro, independente das palavras.

Dividido em cinco seções, ou capítulos, cada uma delas começa com um texto curto, descritivo, dos elementos da semiótica mencionados no título: estruturas geométricas; fisicalidade tátil (o suporte material do livro); transparências (leitura de profundidade); leitura horizontal e vertical; e a última seção, dedicada à cor, é chamada de treinamento para a retina.

O livro começa com as estruturas geométricas, “suporte para uma visualidade crítica do leitor”. Este capítulo anuncia o que encontraremos nos próximos capítulos: geometria, cor, transparência e su-



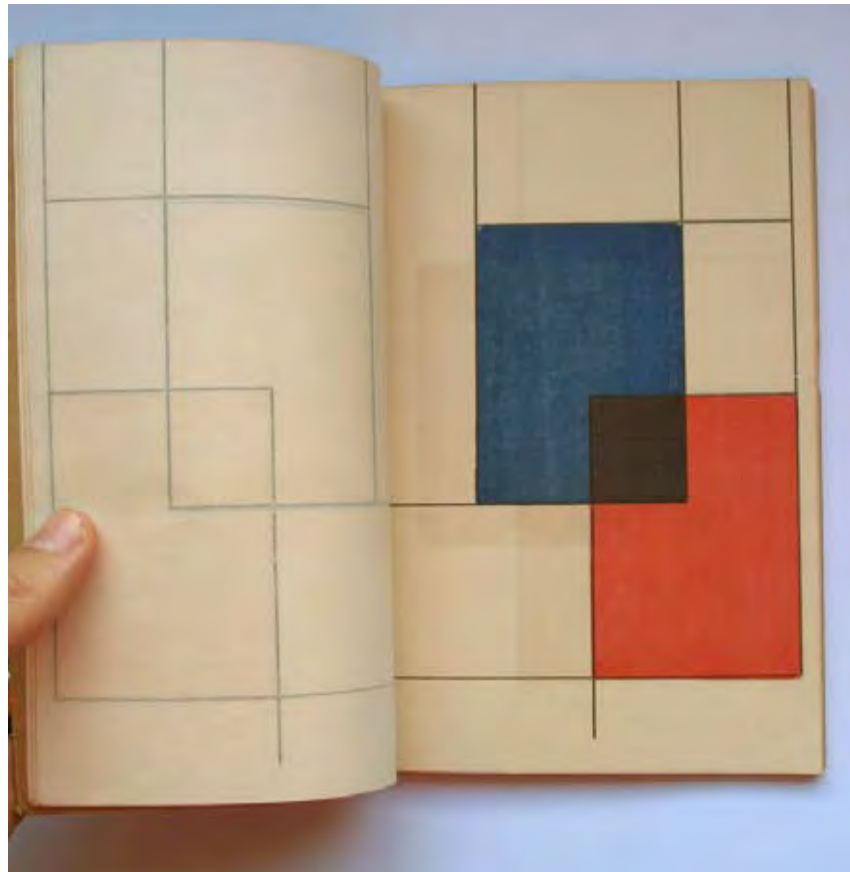
Falves Silva, *Elementos da Semiótica*, 1982

perfície são combinados para produzir uma imagem. Ou seja, o capítulo é um diagrama do livro como um todo. Um retângulo em azul é formado pela sobreposição de dois retângulos de mesmo tamanho impressos no verso da página, um só com o contorno, outro com o preenchimento; uma folha de papel de seda coincide com uma página em que os dois retângulos são preenchidos, cada um de uma cor, e sua sobreposição forma uma terceira cor. Com recursos visuais, o artista estabelece a continuidade entre as páginas: a posição de cada elemento, o modo como se relaciona com o que o antecedeu e o que sucede.

Abrindo o segundo capítulo, o texto indica o que encontraremos nas próximas páginas: “Fisicalidade Tátil: subordinado ao Ato de Folhear = Espessura do papel = Maciez = Aspreza”. Foram utilizados papel de seda azul, papel kraft e papel jornal, de cor, gramaturas e texturas diferentes. A imagem que aparece impressa no início, um conjunto de linhas horizontais e verticais, formado por fios e linhas tipográficas, se repete em outros tipos de papel, convidando a uma reflexão sobre a nossa percepção da imagem condicionada à sua apresentação material, e destaca o livro como superfície ativa da obra, mais do que suporte neutro.

Como em uma demonstração de um teorema, o capítulo “Transparência” inicia com um quadrado no centro de um quadrado maior, mais próximo da margem externa da página: a imagem é formada pela sobreposição de duas páginas, sendo uma delas transparente, e na página seguinte os dois quadrados, na mesma posição mostrada anteriormente, são impressos na mesma página. Os diagramas podem ser usados para “mostrar figuras de coisas em relações lógicas, mais do que espaciais” (Gombrich, 1982, p. 150). A última imagem da sequência antecipa a última seção do livro: a cor domina o quadrado maior, que é preenchido de azul, sem linha de contorno, com o quadrado menor dentro dele.

Seis linhas horizontais, impressas em papel de seda amarelo, e seis linhas verticais em papel jornal formam um *grid* pela sobreposição e transparência do papel. Assim começa o capítulo “Leitura Direcional”. Em uma página dupla, uma imagem espelhada, formada por seis barras verticais, com três planos delimitados por segmentos horizontais; na página da direita, cada plano é preenchido com uma cor



Falves Silva, *Elementos da Semiótica*, 1982

diferente: vermelho, azul e amarelo, anunciando o próximo capítulo, “Treinamento para a retina”, em que as cores ganham destaque.

A última parte do livro trata de relações cromáticas e espaciais. Uma sequência de páginas mostra três retângulos pretos, sendo que dois são menores e do mesmo tamanho, com a distância desigual entre os três, e um grande espaço entre os dois menores; na página seguinte, a imagem se repete, com o acréscimo de três retângulos vermelhos, encaixados no espaço que havia entre os retângulos pretos mostrados anteriormente. Olhando atentamente, percebemos que foi usada a mesma matriz ou clichê tipográfico, mas invertido e com outra cor, de modo que o espaço entre eles agora é homogêneo. O livro, a todo momento, coloca em evidência como foi construído, seu esquema de composição é o seu tema.

# Livro ilustrado

No início do século XV, o livro ilustrado, herdeiro e sucessor da xilografia, das estampas populares com imagens de santos, “tem o mesmo objetivo que esta: criar um vasto público que frequentemente mal sabe ler, explicar o texto por meio de imagens, tornar concretos e perceptíveis os diversos episódios da vida de Cristo, dos Profetas e dos Santos, dar uma aparência sensível aos demônios e aos anjos que disputam a alma dos pecadores” (Febvre & Martin, 1992, p. 153). A função das imagens em livros científicos é bem diferente, produz representações que permitem explicar e entender o mundo.

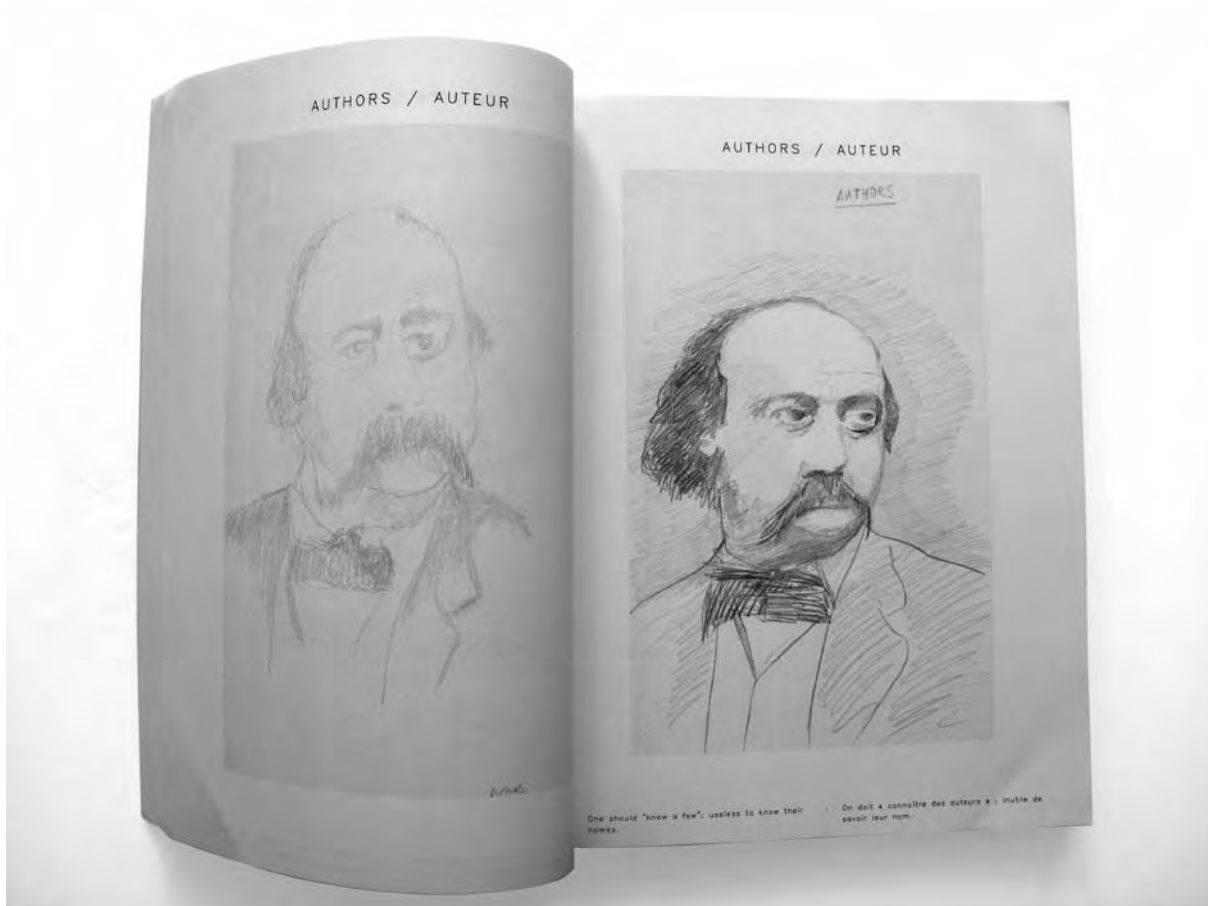
Estudiosos do livro ilustrado no século XX fazem uma distinção entre os livros com ilustrações (literário ou científico) e o livro ilustrado (artístico ou literário). Neste último, o texto e a imagem são igualmente importantes, e no livro com ilustração, o texto existe de modo independente das imagens (Gregersen apud Nikolajeva & Scott, 2011, p. 21).

Em uma tipologia dos livros ilustrados, de acordo com os graus de predominância do verbal ou do visual, encontramos os chamados livros demonstrativos. Nesta categoria estão os dicionários pictóricos (também chamados de “dicionários ilustrados”) e as enciclopédias visuais. Caracterizados pela ausência de narrativa, “os livros demonstrativos podem ser a única categoria de livro ilustrado em que é possível uma correspondência total de texto verbal e visual [...], a menos, é claro, que se trate de ironia” (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 25).

A subordinação da imagem à literatura, inerente à tradição do livro ilustrado, é tratada com humor e ironia por alguns artistas (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 106). Encontramos em tais obras uma reflexão sobre as funções respectivas das palavras e das imagens. Utilizando procedimentos como o contraponto e a contradição, a ironia dá abertura para novas interpretações do texto ou da imagem nos livros demonstrativos. “Em nenhum lugar se pode observar melhor do que no dicionário ilustrado a luta entre o geral e o particular que envolve o casal texto/imagem” (Melot, 1984, p. 180).

“Uma coisa é adorar um quadro, outra é aprender em profundidade, por meio dos quadros, uma história venerável. Pois aquilo que a escrita torna presente para o leitor, as pinturas tornam presente para os iletrados, para aqueles que só percebem visualmente, porque nas imagens os ignorantes vêm a história que devem seguir, e aqueles que não conhecem o alfabeto descobrem que podem, de certa maneira, ler” (Papa Gregório, séc VI, apud Manguel, 2001, p. 143)

“A imagem emoldurada em página inteira, ao mesmo tempo em que parece ‘reprimida’ pelo texto que se preocupa em preservar um tipo de dignidade, se torna também uma obra autônoma, que pode até ser destacada e considerada em si mesma, como foi o caso das pranchas de demonstração médica, as cartas geográficas e os calendários” (Melot, 1984, p. 30). Surgem assim os livros de imagens, ou coletâneas de estampas. Um dos primeiros artistas a produzir álbuns de gravuras foi o alemão Albert Dürer, que fez a série sobre a vida de Maria.



Gareth Long e Derek Sullivan, *The Illustrated Dictionary of Received Ideas*, 2010

Os artistas canadenses Gareth Long e Derek Sullivan iniciaram em 2009 um projeto para ilustrar (e traduzir) o “Dicionário das Ideias Feitas” de Gustave Flaubert (1821–1880), segundo volume do romance *Bouvard e Pécuchet*, que o autor definiu como uma “enciclopédia crítica à maneira de farsa”. Para escrever este romance, o escritor leu mais de 1500 livros. Seu objetivo era escrever uma “enciclopédia da estupidez humana” quase toda composta de citações, “sem uma palavra de sua autoria” (Campos, 1989, p. 21).

Chamado de *The Illustrated Dictionary of Received Ideas*, o livro documenta o projeto em andamento, no qual os dois artistas metodicamente ilustram cada verbete usando a pesquisa de imagens do Google. Os dois artistas pretendem, eventualmente, ilustrar todas as 950 entradas do dicionário.

Cada edição do livro é atualizada conforme o andamento do projeto, usando tecnologia de impressão por demanda. Cada sessão de desenho é uma performance pública, realizada em uma mesa-escultura, uma versão de uma mesa dupla que aparece descrita em Bou-

vard e Pécuchet, o romance inacabado de Flaubert. Long e Sullivan trabalharam no Dicionário em mais de 18 sessões públicas de desenho, realizadas inclusive na Printed Matter em Nova York e na Art Metropole em Toronto, lojas especializadas em livros de artista.

A escolha desse livro para ilustrar é, de certa forma, inusitada, considerando que Flaubert “não queria de modo nenhum que seus livros fossem ilustrados, pois — acreditava — tudo que é fixado pelo desenho perde sua generalidade” (Barthes, 2005, p. 82). Isso torna mais difícil a escolha das imagens, e por isso a ironia é um recurso que evita o reducionismo de uma única interpretação.

O projeto, como um todo, parece na verdade ilustrar um fragmento do texto de Roland Barthes a respeito da morte do autor, pois:

à semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, cujo ridículo designa precisamente a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas (Barthes, 2004b, p. 62)

As imagens são, deliberadamente, clichês e estereótipos: o verbete “*document*” é ilustrado por um ícone usado para representar documentos no computador (uma folha de papel com linhas simulando o texto, e uma dobra no canto superior direito); um retrato de Diderot, posando com uma pena, como se estivesse escrevendo, é



“A função das figuras, signos icônicos, é descrever ou representar. A função das palavras, signos convencionais, é principalmente narrar. Os signos convencionais são em geral lineares, diferentes dos icônicos, que não são lineares nem oferecem instrução direta sobre como lê-los. A tensão entre as duas funções gera possibilidades ilimitadas de interação entre palavra e imagem em um livro ilustrado” (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 14)

Flaubert, “ao longo de sua vida, recusou-se a admitir que qualquer ilustração acompanhasse uma obra sua porque achava que imagens pictóricas reduzem o universal ao singular”. “Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes.” (Flaubert, carta a Ernest Duplan, 12 de junho de 1862, apud Manguel, 2001, p. 20)

Nos séculos XV e XVI, livros ilustrados dirigiam-se a um vasto público. No século XVII, o processo de impressão de imagens a partir de matrizes em cobre torna-se dispendioso, e surgem as edições de luxo.

O que distingue o livro de artista do livro ilustrado comum é a “maestria total que reivindica o artista sobre sua obra”, ou seja, sobre cada um dos elementos e cada etapa de sua realização, da concepção do livro à sua difusão (Mœglin-Delcroix, 2007, p. 104).

Nos livros de artista que surgem na década de 1970, não existe separação entre palavras e imagens, elas devem ser vistas juntas para produzir sentido, são obras para ler e ver ao mesmo tempo, ao contrário dos livros ilustrados, em que texto e imagem têm uma existência independente da contingência do livro que os reuniu. Nesses livros, é impossível olhar as imagens sem ler o texto e ler o texto sem ver as imagens. Para um artista/escritor como Jochen Gerz, um livro deve ser lido como um poema, quer dizer, “uma entidade indecomponível de forma e sentido” (Mœglin-Delcroix, 2007, p. 112).

usado no verbete a ele dedicado; uma brincadeira com a homofonia “*desert/dessert*” mostra a mesma imagem desenhada pelos dois artistas, combinando os dois elementos em uma cena: o deserto representado pelas dunas de areia e por um dromedário, que saliva diante de um picolé gigantesco (a sobremesa); “*danse*” é ilustrado por um diagrama de passos, uma referência a uma conhecida pintura de Andy Warhol. Outras referências às artes visuais: a palavra “*bachelors*” é um desenho que faz parte da obra de Marcel Duchamp de mesmo nome (*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915-1923); “*air*” é o “*Air de Paris*” (1919).

Existem verbetes autoreferentes: “*auteur*” é um retrato de Flaubert; “*artists*”, um desenho que mostra a dupla de artistas em sua mesa de trabalho, idêntica à que teria sido utilizada pelos dois copistas, construída para as performances de desenho de acordo com indicações do romance de Flaubert.

A banalidade das imagens faz que alguns verbetes mudem completamente o sentido original: “*classiques*” é ilustrado por um desenho de um grupo de rock, todos de terno e gravata, como os Beatles e outros grupos dos anos 1950 (portanto, nada de antiguidade grega, autores renascentistas ou classicismo).

Alguns conceitos, mais difíceis de ilustrar, são mostrados sob a forma de uma frase escrita em uma placa, um cartaz, como um diagrama explicativo ou simplesmente como se a palavra estivesse escrita ou desenhada diretamente na página. Erros (propositais) de tradução também fazem parte da obra: *gomme élastique*, traduzido como “*eraser (elastic)*”, vira uma tecla com a palavra “*delete*”, o equivalente, no mundo eletrônico, da “borracha” (de apagar).

Pela justaposição de conceitos e estilos, a articulação dos elementos verbais e visuais produz efeitos inusitados. “*Art*” é uma copiadora xerox. São comuns os jogos entre o sentido literal e o sentido figurado dos termos: “*armée/army*” é reduzido a um canivete suíço.

O livro de Flaubert, que ficou inacabado, é na verdade inacabável, pois é “a todo momento adicionado, coletivamente, de novos capítulos” (Campos, 1989, p. 22). Os artistas brincam com essa ideia, e deixam sua versão do livro sempre incompleta. A edição mais recente vai até a letra F, mas as ilustrações acabam antes, na letra D, de modo que as outras páginas estão em branco, à espera da imagem.

# Tecnologias de Reprodução





Muitas enciclopédias ignoravam questões práticas, em uma clara distinção entre as artes liberais e as artes manuais. Apesar de uma notável exceção surgida na Idade Média, as enciclopédias técnicas, também chamadas de especializadas, surgem apenas no século XVIII.

Fruto da experiência de seu autor, *De diversis artibus*, (1070–1125) tem uma abordagem “muito prática e organizada, sempre começando com as ferramentas e as condições necessárias para operações bem sucedidas, e continua de modo lógico através de vários processos” (Collison, 1964, p. 51). Por se basear em uma vivência, é uma obra original, não é uma cópia de nenhuma outra obra, diferente das enciclopédias do mesmo período, que plagiavam as obras antigas; o autor evita as fábulas e as superstições, comuns mesmo em obras respeitadas como a *Naturalis Historia* de Plínio e as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, e antecipa John Harris e Diderot em questões práticas.

O mundo dos ofícios ganha destaque no *Orbis Pictus* de Jan Amos Comenius (1592-1670), que tem como o subtítulo “Todas as principais coisas que existem no mundo e sua respectiva utilização pelo Homem”. Influenciado por Francis Bacon, pelo “seu decidido interesse pelas artes mecânicas e sua posterior articulação em uma história dos ofícios” (Alpers, 1987, p. 153), Comenius insistia que o conhecimento deve ser visível. As gravuras mostram, além dos objetos, as oficinas onde eles são produzidos, assim como as pranchas de Diderot mais tarde revelariam as sucessivas etapas de transformação da matéria bruta em objetos úteis. O entusiasmo por questões práticas dos filósofos do século XVIII corresponde a um “afastamento do interesse pelas palavras em direção a um interesse pelas coisas” (Mumford, 1980, p. 25).

Diderot tinha como ambição dar uma figura completa de todos os processos de manufatura na França da época, e “um levantamento de todo o tipo de trabalho manual para o leitor comum não havia antes” (Blom, 2005, p. 45). As ilustrações eram essenciais e respondiam ao princípio de expor ao público a gênese, o caráter e o “es-

O cientista, escritor e pastor anglicano John Harris (c. 1666-1719) foi o editor do *Lexicon Technicum: Or, A Universal English Dictionary of Arts and Sciences* (1704), a mais antiga enciclopédia inglesa. Mais do que um dicionário de palavras, é um dicionário de coisas.

A distinção entre artes liberais e mecânicas, de que “umas são mais obras do espírito do que da mão, ao contrário de outras” (Diderot, 1989, p. 148), não se justifica. Na *Encyclopédie*, Diderot escreve o verbete *arte*, e aproveita para fazer a defesa das artes mecânicas, tão necessárias.

“Só há um meio de tornar a filosofia verdadeiramente recomendável aos olhos do vulgo: é mostrá-la acompanhada da utilidade. O vulgo sempre pergunta: para que ela serve? e sempre é preciso responder: para nada (...)” (Diderot, 1989, p. 40).

“O mundo dos ofícios na *Encyclopédie* permanece como retratado nas pranchas – im- pessoal, idealizado, povoado por graciosos homens e mulheres, adotando poses clássicas em limpos e claros ambientes, sem desordem ou suor que possa incomodar a sensibilidade dos leitores” (Blom, 2005, p. 144)

tado presente” das ciências, das “artes liberais” e das “artes mecânicas” (Oliveira, 1993).

Esse objeto enciclopédico é geralmente captado pela imagem em três níveis: antológico, quando o objeto, isolado de todo contexto, é apresentado em si; anedótico, quando é “naturalizado” por sua inserção num grande cenário vivo (é o que se chama uma vinheta); genético, quando a imagem nos apresenta o trajeto que vai da matéria bruta ao objeto acabado (Barthes, 1974, p. 110).

Para realizar essa tarefa, os instrumentos e ferramentas são bem selecionados, dispostos organizadamente um ao lado do outro, nas pranchas descritivas, ou arranjados em uma cena, mostrando o seu contexto, como devem ser utilizados. Nesse outro tipo de prancha, a escolha do momento representado da operação é fundamental para o sucesso da obra, “eliminando a desordem entrópica ao máximo” (Benrekassa, 1988, p. 112). O próprio Diderot explica os critérios utilizados para escolher as imagens, ao mesmo tempo em que enfatiza sua importância no plano da *Encyclopédie*:

Não terminaria jamais se ilustrasse todas as etapas pela qual um pedaço de ferro passa antes de se transformar em uma agulha. Que o discurso acompanhe o procedimento do artista em seus mínimos detalhes: quanto às figuras, nós as restringimos aos movimentos importantes do trabalhador e apenas aos momentos da operação que é fácil de pintar mas difícil de explicar (Diderot apud Melot, 1984, p. 126).

Muitas da imagens utilizadas não eram inéditas, e mesmo algumas que não haviam sido publicadas antes, não foram desenhadas a pedido dos enciclopedistas, mas a pedido da Academia Real de Ciências. Os desenhistas (e gravadores) padronizaram as ilustrações da *Encyclopédie* de acordo com um esquema definido, de modo a apagar as distinções entre as imagens provenientes de fontes diferentes, com técnicas e formatos diversos (Pinault-Sørensen, 1992).

Nem todas as imagens da *Encyclopédie* eram apenas cópias de outros livros. A parte dedicada aos ofícios exigiu um comprometimento de Diderot e de seus colaboradores, em visitas a oficinas e no trabalho de convencimento dos artesãos a revelarem os seus segredos. Louis-Jacques Goussier (1722-99), principal desenhista e assistente na descrição dos ofícios, também contribuiu com artigos, notavelmente *Papeterie*, escrito após semanas desenhando, estudando e ouvindo os trabalhadores de um moinho de papel (Blom, 2005, p. 46).

Do mesmo modo que a *Encyclopédie* tornou-se um paradigma para as enciclopédias que a sucederam, os volumes de ilustrações serviram de referência para as ilustrações de manuais técnicos, guias e dicionários ilustrados. “Em livros dedicados à história das técnicas, tornou-se comum a reprodução, fragmentária e pontual, de algumas dessas estampas” (Oliveira, 1993, p. 293). Fora de seu contexto original, desconsiderando o que diz o verbete correspondente, “as ilustrações sofreram uma inversão de sentido, posto que interpretadas como sinônimos do ‘real’ e como ‘objetos estéticos’ propícios à circulação e ao consumo” (Oliveira, 1993, p. 296). Deixaram de ser vistas como representações, como cenas construídas de acordo com um determinado propósito para serem tomadas como afirmações.

O estudo dos volumes de pranchas da *Encyclopédie* e de algumas de suas edições européias demonstra a perenidade de certas imagens, mas também indicam as transformações de sentido e de finalidade das imagens. O melhor exemplo é dado pelas pranchas desenhadas por Jean de Calcar e gravadas no livro *De humani corporis fabrica* de André Vesalius (1543). Na primeira edição da *Encyclopédie*, os desenhos foram gravados novamente para ilustrar a seção de anatomia, na parte dedicada à medicina. Em sua origem, ilustravam um livro científico, mas gradualmente o caráter científico das figuras se dissipou, até desaparecer no século XIX. A publicação dessas pranchas no capítulo “Desenho” na edição de Yverdon (1776) e na *Enciclopédia Metódica* provam isso (Pinault-Sørensen, 1992).

Um dos objetivos das ilustrações da *Encyclopédie* era tornar acessível a qualquer pessoa os processos de manufatura e, ao mesmo tempo, permitir a construção de máquinas e equipamentos. Os “segredos técnicos eram compartilhados nas guildas de artesãos, mas os intrusos eram excluídos” (Burke, 2003, p. 80). Na *Encyclopédie*, a clareza e a precisão das figuras, “pela primeira vez, não dão a impressão de trair um segredo, mas de revelar o que o recurso exclusivo ao escrito pode esconder ou obscurecer” (Melot, p. 126).

Os volumes de ilustrações eram acompanhados de comentários explicativos, de modo que “o artista encontrará em nossa obra ideias que talvez nunca tivesse tido e observações que apenas teria feito após vários anos de trabalho” (Diderot & D’Alembert, 1989, p. 151). A partir de 1830 são publicados regularmente livros, revistas e

Podemos constatar a perenidade de certos modelos olhando as pranchas de história natural: a fonte da coleção de peixes da *Encyclopédie* é a obra de Francis Willughby, *De Historia piscium libri quator jussu et sumptibus Societatis regiae Londinensis editi* (Londres, 1686), mas o autor inglês se serviu de trabalhos precedentes de Conrad Gessner e de Ulisse Aldrovandi. (Pinault-Sørensen, 1992, p. 100)

Praticamente todas as pranchas dedicadas à Matemática foram copiadas da *Cyclopaedia* de Chambers (Pinault-Sørensen, 1992, p. 100)

“O que chama a atenção na máquina enciclopédica é a ausência de segredo” (Barthes, 1974, p. 112).

enciclopédias populares ilustradas. A divulgação de técnicas e processos permitiram um sem-número de invenções, pois qualquer um podia aprender sozinho com um livro. A Grande Exposição de 1851 tornou a indústria respeitável e incitou a curiosidade a respeito de como as coisas são feitas entre a parcela da população que tinha recursos para comprar uma enciclopédia.

## Arte e Técnica

“*Techné* designava primitivamente não uma técnica em particular, como, por exemplo, a pintura, ou uma habilidade artesanal, e sim o saber mais amplo em relação à natureza ou à totalidade das coisas” (Haar, 2007, p. 12).

Em Platão, *techné* está associada à palavra *epistémé*, “ambas são nomes para o conhecimento, no sentido mais amplo” (Heidegger, 1977, p. 13)

Andy Warhol e Robert Rauschenberg, graças aos processos fotomecânicos de reprodução de imagens, introduziram no discurso da pintura imagens mecanicamente produzidas, imagens “achadas”, tiradas diretamente da mídia. A marca do pincel, sinal da expressão e individualidade do artista, valorizada pela geração dos pintores expressionistas abstratos, é desvalorizada. A ideia de originalidade e autoria deixa de ter importância para artistas como Warhol, que chega a declarar que se todos usassem a técnica de serigrafia, “ninguém saberia se uma pintura é minha ou de outra pessoa” (Warhol, 1963 in Evans, 2009, p. 42).

“When an author uses a conceptual form of writing, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the text.”  
Sol LeWitt

Quando Robert Rauschenberg utilizou na década de 1950 uma imagem fotográfica em sua pintura, ele transformou a maneira de se fazer arte, que passou de uma forma de produção (combinação, *assemblage*) a uma técnica de reprodução (serigrafia e transferência). Procedimentos como confisco, citação, reprodução parcial, acumulação, repetição de imagens existentes, copiadas dos meios de comunicação ou até mesmo de uma obra para outra, Rauschenberg promoveu “a mudança mais radical no conteúdo da arte, de natureza para cultura” (Steinberg, 2008, p. 43).

O surgimento de novos meios de reprodução, e a popularização de processos antigos, modificou a maneira de se pensar a imagem. “A câmera facilitou a apropriação bidimensional de objetos, e deste modo os *ready-mades* de Duchamp podem ser vistos como uma manifestação radical de uma cultura informada pela fotografia”. Os recursos técnicos têm um impacto na produção dos artistas, pois torna possível o que antes era inviável pelo custo, pelo tempo necessário ou pela incerteza do resultado.

Alguns artistas que se tornaram conhecidos por usarem estratégias de apropriação de imagens tiveram formação ou experiência profissional em design gráfico, como é o caso de Barbara Kruger, que iniciou sua carreira como diretora de arte de revistas femininas publicadas pela Condé Nast (*Vanity Fair*, *Vogue*). George Maciunas também trouxe para suas publicações *fluxus* o conhecimento adquirido na

área editorial. Richard Prince trabalhou para a Time-Life em meados dos anos 1970, e considera o seu período convivendo com os anúncios fundamental para o seu trabalho — ele passava o dia em uma sala cercado por revistas, com a tarefa de separar as matérias assinadas para serem enviadas para o autor, deixando nas revistas apenas as páginas de anúncios, chamadas de “*authorless pages*”.

Nos anos 1960 e 1970, artistas pop, minimalistas e conceituais utilizaram processos industriais, em que a obra não possui nenhuma marca da mão do artista, nenhum vestígio de virtuosismo técnico. Ao mesmo tempo, a produção de obras em série abriu o caminho para o uso da impressão *offset* em um contexto artístico, e com ela uma nova maneira de fazer livros, desvinculado das técnicas de gravura e dos processos de produção artesanais. “Durante estes anos, os artistas foram atraídos pela impressão *offset* por razões diferentes: velocidade, confiabilidade, alta precisão de registro, e um desejo de criar livros de artista de baixo custo” (White, 2008, p. 17).

“A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (Benjamin, 1985, p. 171), como pode ser observado em um trabalho de Richard Long em que sete fotografias de uma escultura são a própria obra e não sua documentação, pois a obra foi concebida para reprodução.

## O autor como produtor

A revolução industrial “determinou a crise das técnicas artesanais, dos ofícios tradicionais, da economia baseada no trabalho individual” (Argan, 1995, p. 37). Com o avanço da indústria, surge a especialização e a divisão do trabalho, que contribuem para a alienação do trabalhador, que não participa mais de todas as etapas do processo, nem possui os meios necessários para produzir os bens de consumo que necessita. Como reação a esse estado de coisas, o artista inglês William Morris, pioneiro do movimento *Arts & Crafts*, proclama: “Não quero arte só para alguns, tal como não quero educação ou liberdade só para alguns” e formula aquela pergunta fundamental que iria decidir o destino da arte no século XX: “Que interesse pode ter a arte se não puder ser acessível a todos?” (apud Pevsner, 2002, p. 5).

O fotojornalismo e as revistas repletas de fotografias também tiveram um impacto no imaginário dos artistas. O editor Henry Luce, convencido que as imagens podem narrar uma história ao invés de simplesmente ilustrar o texto, lançou a revista *Life* em novembro de 1936. Ela deu origem às revistas de fotos nos Estados Unidos, dando tanto espaço e importância para as imagens quanto para as palavras. O poeta brasileiro Décio Pignatari fez um livro-poema a partir do logotipo da revista (*Life*, 1957). Nos anos 1970, a artista Martha Rosler utilizou imagens da revista em colagens que ficaram famosas.

“Atualmente é a experiência real que é rara, e a pintura tornou-se onipresente. Reparem que, para cada pessoa que participa num jogo num estádio, mil pessoas observam o jogo pela televisão (...)” (Mumford, 1980, p. 88).

A produção industrial de imagens não faz distinção entre imagens artísticas e imagens com finalidades comerciais, pois materialmente não existe diferença entre elas. Assim, a noção de aura torna-se necessária como critério para a “distinção entre original e cópia só porque a tecnologia de reprodução tornou todos os critérios materiais inúteis” (Groys, 2008, p. 62). Contudo, “a distinção pode ser feita em termos estéticos (iconografia associada à expressão pessoal, o desnudamento de recursos mecânicos, ou a limitação artificial das edições) ou em termos sociais (a impressão *offset* aspira ser elevada à condição de arte pelas exposições em museus, venda em galerias de arte, resenhas críticas de obras)” (Drucker, 1993, p. 7).

“*Aura* é, para Benjamin, a relação da obra com o local em que se encontra, a relação com o seu contexto externo” (Groys, 2008, p. 62). “Reproduzir algo é removê-lo de seu lugar, desterritorializá-lo – a reprodução transpõe a obra de arte para uma rede de circulação topologicamente indeterminada” (Groys, 2008, p. 62).

“Ruscha insistia que se interessava pela fotografia, mas o que o atraía na verdade era a realização de um livro e tudo o que comporta sua produção, com o qual a fotografia se convertia em um meio, uma desculpa que o permitia editar livros” (Picazo, 2003, p. 16) “.

Após a Segunda Guerra, os processos reprográficos de impressão, baseados na reprodução fotográfica, tiveram grande desenvolvimento e atingiram um refinamento na reprodução de imagens e tons; por outro lado, os custos de produção foram reduzidos, o que tornou a técnica atraente para os artistas. “O surgimento de novos meios técnicos (...) modifica não apenas as formas da arte, mas seu próprio conceito” (Paul Valéry apud Barthes, 1990, p. 182). A partir de meados da década de 1950, pioneiros como Eugene Feldman e Aloísio Magalhães, assim como Dieter Roth, utilizam os processos industriais para imprimir seus livros, diferente dos processos artesanais usados para imprimir as gravuras originais dos livros ilustrados por artistas no início do século XX.

Esses artistas perceberam “o potencial do processo multifacetado para produzir imagens que não possuem um original, que não existem fora de sua produção através do processo de *offset*” (Drucker, 1993, p. 9). O uso artístico de um modo industrial de produção, nesse caso, é diferente das tecnologias que se tornaram obsoletas e que por isso se tornaram artísticas. A técnica é apreciada por seus próprios méritos — não apenas por sua capacidade reprodutiva, mas por suas “qualidades específicas como um meio artístico” (Drucker, 1993, p. 5).

A técnica podia ser vista como o tema ou o meio para um fim (Veneroso, 2009). O *offset* pode ser apenas uma forma econômica de produzir livros em grande quantidade, um meio aparentemente neutro. Mas “é possível transformar o *offset* de um meio reprodutivo a um meio produtivo pela interferência em qualquer etapa do processo” (Drucker, 1993, p. 7), o que perturba a transparência do processo reprodutivo. A técnica é então escolhida pelas suas próprias características, pelas qualidades inerentes e únicas ao meio, e “a história de realização do livro se torna assunto do livro” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 294).

O *offset*, que foi muito utilizado por artistas como Ed Ruscha na década de 1960, atingiu o ápice nos anos 1970 e 1980 (nos Estados Unidos e na Europa) com o estabelecimento de centros de arte sem fins lucrativos e programas universitários voltados para a produção de livros de artista, e entrou em declínio com a editoração eletrônica e as tecnologias de impressão sob demanda (White, 2008).

O artista e impressor Brad Freeman lamenta que um conhecido centro de experimentação como o Visual Studies Workshop (Rochester, NY), em atividade desde 1969, tenha sido obrigado a se desfazer de seu equipamento antigo, de alto custo de manutenção por ser considerado obsoleto para a indústria gráfica, sendo substituído por equipamentos de impressão digital, que permitem a produção de tiragens menores e até mesmo edições únicas (Freeman, 2010).

Novas tecnologias que permitem as pequenas edições têm como desvantagem o preço de venda elevado de cada exemplar do livro, aumentando o valor de culto das obras. Quando a tiragem aumenta, o valor de culto é substituído pelo seu valor de exposição. Para o objeto de culto, a sua existência é mais importante do que o fato de ser visto, enquanto o que determina o valor de exposição é a circulação da imagem, que a torna conhecida por um número maior de pessoas. Mas “uma cópia do livro não é o livro. O livro é a edição inteira” (Carrión, 2008, p. 164).

Com as tecnologias de impressão sob demanda, as tarefas são delegadas a outros profissionais, e o acesso a máquinas e equipamentos ficou restrito a edições caseiras, que utilizam a impressora jato de tinta. O processo de impressão permite pouca manipulação, de modo que “diminuem as oportunidades de experimentação e inovação que surgem ao trabalhar diretamente com os meios de produção” (Freeman, 2010, p. 4). A intervenção do artista só é possível com o acesso (e o conhecimento técnico) das máquinas, o que fica cada vez mais difícil.

Os livros de artista, se comparados aos livros de arte, são livros de aparência modesta, “fáceis de produzir, pouco onerosos, eles são não apenas concebidos, mas também realizados e editados pelo artista” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 402). Os métodos de produção de livros impressos em *offset* exigem um alto nível de conhecimento especializado, que muitos artistas não possuem. Quando o artista conhece um pouco de produção gráfica, ele pode incorporar os recursos de linguagem e conceber os projetos incluindo as possibilidades oferecidas pelos processos, pelo equipamento. A produção de um livro comum supõe uma divisão de trabalho entre diversos colaboradores de competências diferentes (o designer, o ilustrador, o diagramador,

“É duvidoso que um artista gráfico que não sabe também compor seja capaz de conceber um bom e útil projeto tipográfico. Planejamento e execução têm que andar de mãos dadas.” (Tschichold, 2007, p. 43).

“Um livro de artista é um trabalho criado exclusivamente por decisões do artista. É produzido com os melhores métodos para alcançar qualidade em quantidades ilimitadas. Deve estar disponível a um preço moderado, onde quer que sejam vendidos” (Paul Bianchini, apud Mœglin-Delcroix, 2004, p. 26)



o impressor, o editor). O autor participa de todo o processo (Melo, 2003).

Para um artista do livro, o conhecimento técnico, que abrange a parte de pré-impressão e impressão, permite pensar a obra de uma forma integral, abrangente, mesmo que o artista não execute ele mesmo todas as etapas do processo. Eugene Feldman se referia à prensa de *offset* como seu pincel, e o papel era a sua tela. Ele dizia estar “pintando com o prelo” para se referir às suas experimentações artísticas. Na década de 1960, o artista e impressor Joe Ruther usou a frase “brincando com o prelo”. A impressão manual do *offset* oferece muitas oportunidades para experimentar, com uma paleta quase ilimitada de tintas e a manipulação de técnicas e processos de pré-impressão (White, 2008, p. 19).

A criação do livro designa “um conjunto de aspectos mais ou menos constitutivos de um longo processo de trabalho sobre o livro, implicando a elaboração conceitual, a consideração de restrições materiais, tecnológicas e financeiras [...]” (Brogowski, 2007, p. 162). As condições materiais e econômicas de produção devem ser levadas em consideração: mesmo com a redução dos custos que o *offset* proporciona em comparação com outras formas de impressão, a tiragem de um livro requer uma quantia considerável de investimento. Assim, “a forma do livro não é a expressão da ideia, mas o resultado de um compromisso negociado entre a ideia do artista e os diversos elementos aleatórios do contexto de sua inscrição e de sua realização” (Brogowski, 2007, p. 163).

O computador é apenas mais uma ferramenta, que “permite que mais opções e variações sejam consideradas” (Poynor, 2010, p. 96), mas seu potencial ainda não foi explorado na produção de livros de artista. Poucos artistas pensam no computador como a possibilidade de realizar algo que não poderia ser feito de outra forma. Um dos mais difundidos usos da editoração eletrônica, o tratamento de imagens, já existia nos laboratórios fotográficos, e a construção de imagens usando camadas era realizada com filmes transparentes ou acetato desde a década de 1970. Parece que a facilidade que os programas trazem teve como contraponto um empobrecimento do repertório individual dos artistas — o que se reflete em uma tendência

a tornar os trabalhos muito parecidos entre si — a imagem não é mais resultado da experiência ou da vivência, mas apenas um efeito.

O papel principal do computador tem sido o de agregar as diversas etapas de produção em um mesmo ambiente — o paste up, a fotocomposição, o tratamento de imagens, a composição tipográfica, realizados antes em departamentos diferentes por técnicos especializados, pode ser realizado por uma mesma pessoa em um único equipamento. No computador, “não existe mais uma forma definida, física, de modo que é muito menos necessário ter certeza de que uma decisão específica está “correta”, uma vez que ela pode ser revertida e alterada instantaneamente. Essa condição de incerteza e instabilidade se estende sobre todo o design” (Poynor, 2010, p. 96).

Ao contrário de uma visão reducionista do livro de artista impresso em *offset*, que considera a técnica sem potencial expressivo se comparada com as técnicas tradicionais de gravura, destacamos neste capítulo a produção de artistas que utilizam a tecnologia de forma criativa, que procuram entender o seu funcionamento para obter resultados inesperados, seja nas etapas de pré-impressão, como fez Aloísio Magalhães com as chapas de *offset*, seja como operador de uma copiadora xerox, como Rafael França ou Sigmar Polke.

A produção gráfica do livro de artista forma os verbetes deste capítulo, destacando o livro como um produto industrial, resultado da interação entre a ideia e a realização técnica. A valorização das artes mecânicas pelos filósofos iluministas modificou o estatuto das mãos, que deixam de ser percebidas como simples executoras de tarefas. O verbe “objeto”, de certa forma, complementa o verbe anterior, “mão”, ao mesmo tempo em que introduz a reflexão a respeito da página impressa como uma realidade autônoma.

Aspectos técnicos como a cor, o papel e a impressão são tratados em verbetes específicos, em que a ideia e sua realização em forma de livro estão intrinsecamente ligados. Para os artistas do livro, “o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo” (Benjamin, 1985, p. 122). Assim como aconteceu com a gravura a partir dos anos 1950, nas mãos dos artistas o *offset* deixou de ser uma técnica para se tornar linguagem.

“O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito” (Benjamin, 1985, p. 132).

No verbete “plágio”, no capítulo Ficcões, a cópia mecânica de uma obra e a cópia realizada para fins didáticos são contrapostas, mostrando uma mudança de valores e atitudes em relação à cópia. Neste capítulo, no verbete “cópia”, o uso didático deixa de ser percebido como algo neutro, como a simples transmissão de um saber, para ser tratado como uma forma de interpretação, uma visão pessoal a respeito do que é copiado, transmitida pelo desenho, pela maneira como a cópia é realizada, pois afinal o desenho sempre seleciona o que deve ser copiado. A reprodução, por fim, é pensada como a possibilidade de existência da obra como material impresso, como o surgimento de algo novo, não como uma simples repetição de uma obra existente.

# Mão

Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos; foi pelos dedos e na palma da mão que o Homem primeiro os conheceu. O espaço, mede-o, não com o olhar, mas com a mão e com os passos.  
Henri Focillon

O mundo dos ofícios, descrito nas ilustrações da *Encyclopédie*, era um mundo em iminente desaparecimento com a revolução industrial que se aproximava. As ilustrações valorizam a atividade manual, a transformação da matéria em material, em objetos e produtos, além de registrar o que não pode ser ensinado com palavras, apenas pode ser adquirido pela prática ou exercício.

As imagens respondem à “insaciável curiosidade por saber como se fazem as coisas, se manejam as ferramentas, quais são os seus recursos, o seu comportamento, os seus nomes arcaicos e desconcertantes” (Focillon, 1988, p. 124).

Ilustrações de uma edição da *Encyclopedia Americana* de 1960 combinadas com páginas do índice formam o livro de Scott McCarney, *Index* (1995). Ao mesmo tempo obra autônoma e registro de uma obra escultórica instalada na Biblioteca da Universidade de Portland, nos Estados Unidos, o livro é um “elogio da mão”, de sua capacidade de modificar a matéria e produzir coisas novas.

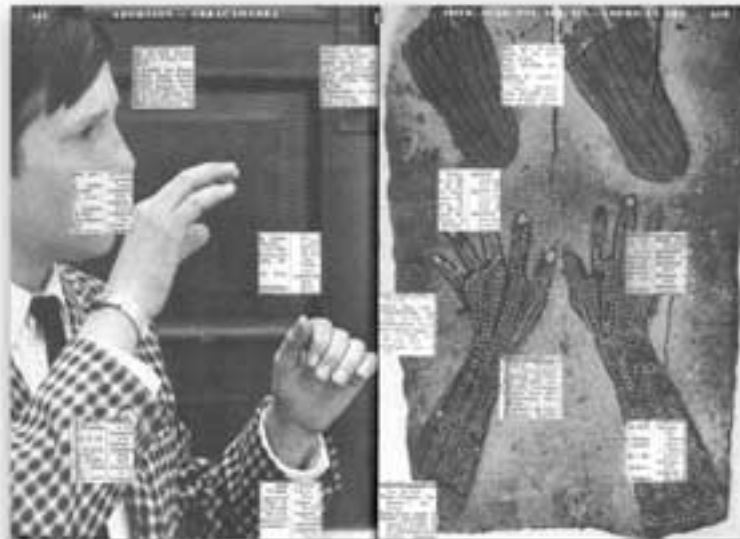
Para realizar a escultura, chamada *The Encyclopedia*, McCarney removeu todas as ilustrações da *Encyclopedia Americana*: figuras, mapas, desenhos e diagramas. Ele usou como referência a *Encyclopédie*, de Diderot, em que os volumes com imagens foram impressos separados, mesmo que isso tenha acontecido por uma restrição técnica — a gravura em metal, utilizada na época da primeira edição da enciclopédia francesa, não permite imprimir simultaneamente o texto e a imagem.

O volume 30 da *Encyclopedia Americana* é o índice da obra, com uma breve descrição de todos os verbetes, mas sem nenhuma imagem. O trabalho começou com o entalhe do volume em uma grade de uma polegada quadrada, usando formão e martelo para re-

“O livro de Moxon deve sua fama por ter sido o primeiro a descrever o ofício de impressor” (Alpers, 1987, p. 160).

*Craft*, em inglês, é ofício manual ou artesanato, e também a habilidade e a técnica necessárias para seu exercício; manha, em seu duplo sentido de destreza e astúcia. *Handycraft* significa o que não pode ser ensinado com palavras, apenas pode ser adquirido pela prática ou exercício (John Moxon, *The Mechanical Exercises*, apud Alpers, 1987, p. 160).

A mais antiga descrição plenamente ilustrada de uma arte ou ofício é a *Teoria e Prática da Escrita*, de Fantini, impressa em Veneza em 1514. Trata-se de uma detalhada descrição das formas das letras escritas e das maneiras de traçar com a pena. (Ivins, 1975, p. 62)

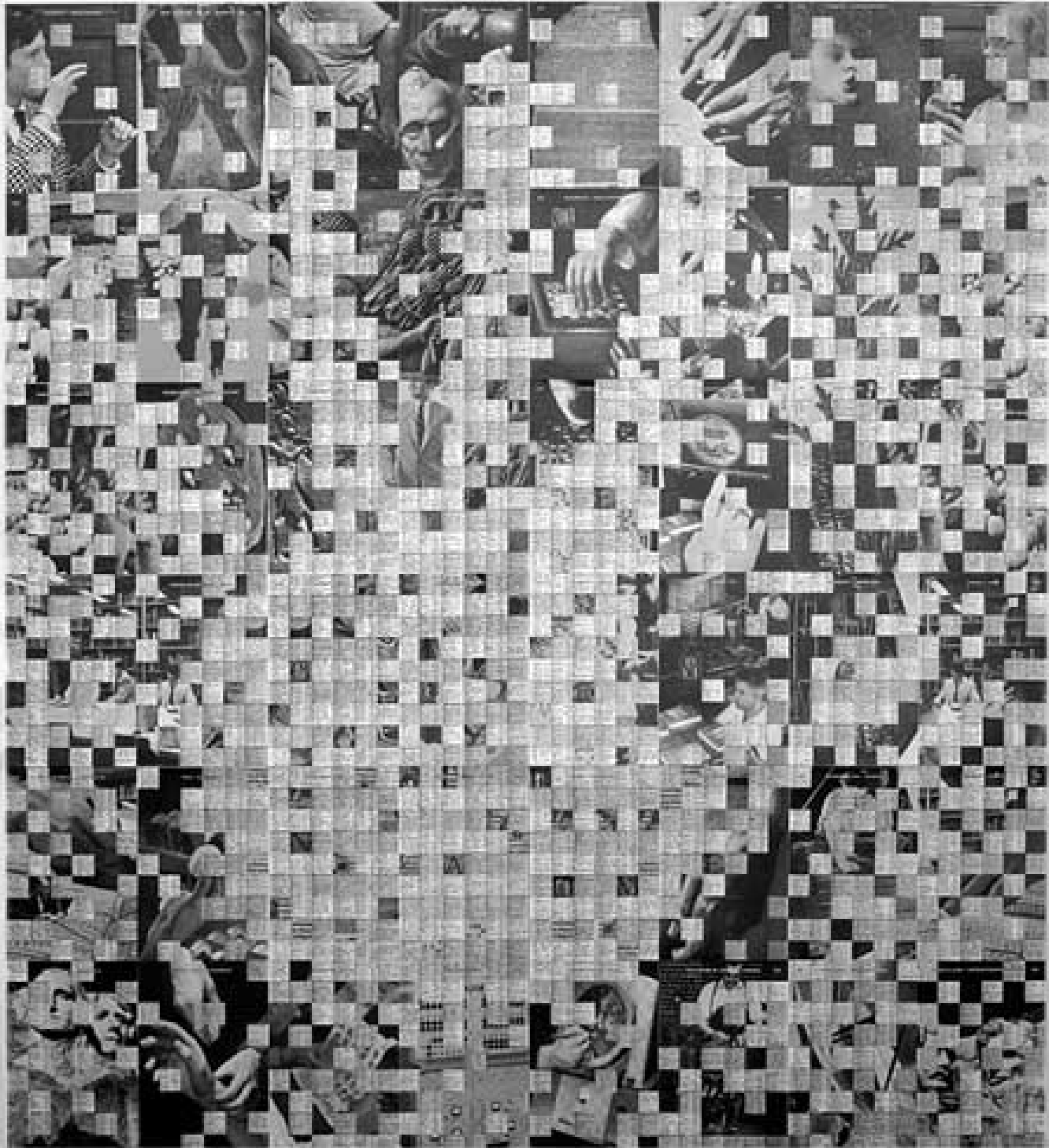


“Em muitas pranchas (que não são as menos belas), algumas mãos, separadas de qualquer corpo, esvoaçam ao redor da obra (pois sua leveza é extrema); essas mãos são sem dúvida o símbolo de um mundo artesanal (...)” (Barthes, 1974, p. 116).

Scott McCarney, *Index*, 1995

mover os blocos de papel. As páginas alteradas foram digitalizadas e se tornaram imagens de fundo para a próxima etapa do projeto, que consiste em uma imagem digital da mão do artista.

Para realizar o desenho, o artista colocou a mão diretamente no *scanner*, fez um mapeamento dos *pixels* e produziu uma imagem em alto contraste, apenas em preto e branco. Na edição impressa, o trabalho manual realizado com formão é substituído pela intervenção digital. Usando a imagem como guia, ele reproduziu o padrão de *pixels* pretos e brancos, substituindo os pedaços cortados das colunas



“O gesto que cria, exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca a capacidade de tocar da sua passividade receptiva, organiza-a para a experiência e para a ação. É ela quem ensina o homem a tomar posse do espaço, do peso, da densidade e do número. Criando um universo inédito, deixa por todo lado as suas marcas” (Focillon, 1988, p. 128-9)

de textos para as áreas brancas, e imagens previamente selecionadas dos outros 29 volumes da enciclopédia para os *pixels* pretos.

As mãos aparecem executando atividades diversas, desde operações que exigem força, como um ferreiro e o seu martelo, a atividades especializadas, como um escultor que talha com precisão a matéria bruta (utilizando um cinzel parecido com o que foi utilizado para produzir o livro de McCarney). As fotografias e desenhos mostram mãos escrevendo ou segurando livros, enquanto em outra fotografia as pontas dos dedos tocam os relevos de um texto em braile.

A imagem da mão do artista foi colocada em baixa resolução, para evidenciar os *pixels* que, com o livro desmontado, formam um painel quadriculado de 48 x 54 polegadas. Cada quadrado, equivalente a um *pixel*, mede uma polegada, e a imagem do painel foi distribuída em uma área formada por 48 páginas de 6x9 polegadas cada. A imagem do painel é a mesma mão do artista mostrada na capa.

O livro como um todo não é facilmente identificado como uma marca manual, mas funciona do mesmo modo: as imagens são uma coleção de informações visuais que servem para identificar uma pessoa, os seus gostos, suas preferências. A mão do artista na capa repete um gesto imemorial, semelhante ao de um homem pré-histórico estampando sua mão sobre a parede de uma caverna. O livro também é um índice, um signo que resulta do contato direto com o referente que ele representa, ou seja, um retrato do seu autor.

# Objetos gráficos

Humankind  
cannot bear very much reality.  
T.S. Eliot

A reprodução fotomecânica abriu novas possibilidades de trabalho para os artistas, que utilizam a fotografia como parte do seu processo criativo. A qualidade da reprodução produz um efeito *trompe l'oeil*, em que a representação do objeto se confunde com o próprio objeto, e o espaço bidimensional da página parece ganhar profundidade e relevo, qualidades que de fato não tem.

Um artista que influenciou muitos outros, o alemão Diter Roth produziu um livro que se tornou referência no gênero (*246 Little Clouds*), e o fato de ter uma segunda edição pode ter contribuído para que se tornasse mais conhecido do que seus outros livros. “Grande parte do texto e das imagens do livro é sobre os processos, evidenciado pelas excentricidades do *paste-up* e da edição e nos rabiscos de Roth documentando sua gênese” (Bright, 2005, p. 110).

A montagem de um original para reprodução era chamada *paste-up* porque, para montar os elementos gráficos na página (textos, figuras, legendas, cabeçalhos) era utilizada a cola, sendo que as fitas adesivas poderiam servir em alguns casos. O processo de fotocomposição era utilizado na época, o que implicava em fotografar os originais para produzir o filme ou fotolito que seria usado para gravar as chapas de offset.

Os textos e desenhos de Roth em pedaços de papel rasgados e cortados são presos com fita adesiva nas páginas. Havia instruções para o fotógrafo, explicando que “as pequenas nuvens não devem ser fotografadas como usualmente, sob vidro e iluminada de todos os lados [...] mas de modo que os pedaços de papel [...] possam sobressair e projetar suas sombras, como as nuvens fazem” (Roth apud Bright, 2005, p. 110).

As “nuvens” foram fotografadas com uma única fonte de luz, alterada por um grau de cada vez, página por página, a fim de des-

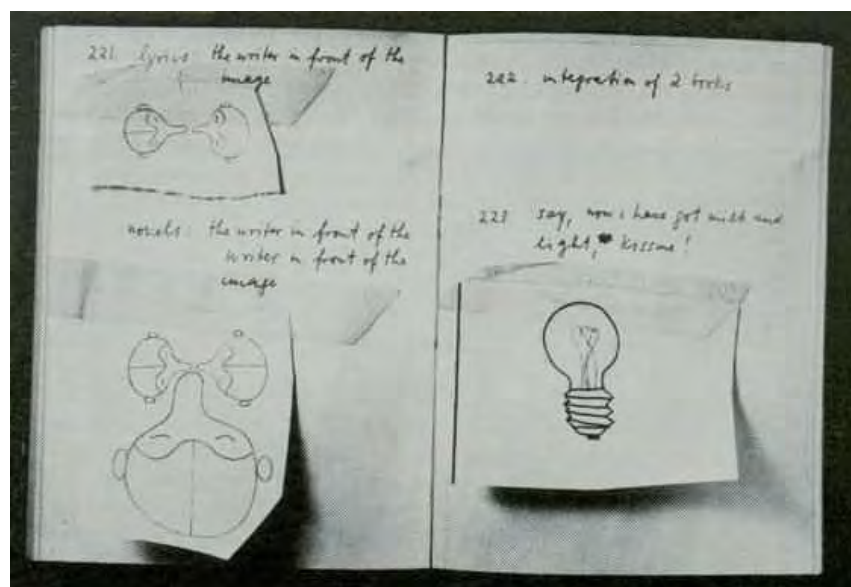


locar a sombra dos objetos presos na página, como o sol teria feito durante um dia em seu percurso de leste a oeste. Este recurso simula a passagem do tempo, como se virar as páginas demorasse um dia.

A produção do livro exigia algum conhecimento técnico, e a comparação entre as duas edições de *246 Little Clouds* ilustra a relativa diferença de habilidades individuais em pré-impressão dos editores. Dick Higgins (editor da Something Else Press) publicou a primeira edição de Roth em 1968, e Hans Jorg Mayer publicou a segunda em 1976.

Na edição de Higgins as imagens são escuras, tem pouco contraste, o que efetivamente achatou a qualidade *trompe l'oeil* que Mayer mais tarde produziu com precisão, com imagens nítidas e claras. As imagens de baixa qualidade na versão de Higgins indicam habilidades técnicas inadequadas para produzir os filmes de alta qualidade essenciais para a gravação das chapas de offset. Roth esperava que Higgins utilizasse uma única luz ao fazer os filmes (imitando o meio arco do sol, do nascer ao pôr-do-sol) para lançar sombras proporcionalmente, à medida em que cada página fosse fotografada. A incapacidade de Higgins para produzir o contraste e efeito de sombra apropriado deixou Roth furioso, e ele insistiu que novos filmes fossem produzidos para a segunda edição, impressa por Mayer (White, 2008, p. 21).

O livro de Roth aproveita uma característica da fotografia que ganhou destaque no *Museu Imaginário* de Malraux: a iluminação das esculturas (nesse caso, os pedaços de papel presos com durex), e suas sombras projetadas como mais uma forma de representar o volume em uma superfície bidimensional. Tal recurso substitui a perspectiva matemática, que coloca o observador no centro, mas ao mesmo tem-



Dieter Roth, *246 Little Clouds*, 1968



Cornelia Parker, *Lost Volume: A Catalogue of Disasters*, 1993

po distante da cena observada, para aproximá-lo dos objetos. Uma qualidade háptica se destaca: é possível reconhecer o material de que são feitos os objetos pela textura de sua superfície, o que não era possível sem o refinamento dos processos de impressão.

A qualidade da reprodução é fundamental para o livro *Lost Volume: A Catalogue of Disasters*, de Cornelia Parker (1993). Depois de realizar, com a ajuda do exército britânico, a obra *Cold Dark Matter* (1991), em que explodiu um galpão repleto de objetos, Parker continua interessada na destruição. Dessa vez, ela utiliza um livro para apresentar os destroços de sua ação.

Parker esmagou cada item em uma prensa, entre folhas de papel, e depois teve os resultados fotografados, convidando o leitor a compartilhar seu fascínio pelos atos de destruição e transformação. Ela registrou os objetos esmagados, e também as marcas deixadas por eles no papel usado para pressioná-los. O reconhecimento dos objetos não é fácil, e o sumário (no final do livro, como a solução de um enigma) mostra os objetos intactos.

Mostrar os objetos pré-esmagados resolve um problema e coloca outro: confusamente, nem todos os itens do sumário realmente aparecem no livro. A inclusão de itens não mostrados antes “indica que a simples destruição não é o único modo de perder as coisas”. O

Em uma edição especial de 30 exemplares, um dos objetos amassados está preso à capa por um fio, como um marcador de livros, e foi de fato pressionado contra a capa do livro para criar um relevo seco.

livro faz pensar em outras formas de se perder objetos (e com eles, a memória das coisas). Entre o que escolhemos manter e o que decidimos jogar fora (Rolo; Hunt, 1996, p. 116), formamos a nossa imagem do mundo.

Uma série de objetos improváveis foram escolhidos para ser “pressionados” entre as páginas desse livro: uma corneta, uma estrela do mar, uma lâmpada, uma caixa de fósforos, uma medalha de condecoração militar, um troféu, soldados de brinquedo, um globo, um cacho de uvas, um tubo de tinta de impressão, que produz uma mancha escura que se espalha no papel. Os objetos selecionados são aparentemente desconexos: possuem tamanho, forma e consistência diferente, alguns se espatifam e se fragmentam em tantos pedaços que se tornam irreconhecíveis, enquanto outros mantem sua integridade, apesar de ganhar uma nova aparência.

Existe uma qualidade emblemática neles: a medalha, desgastada, mostra a efígie do rei George V. Seu reino viu a ascensão do socialismo, comunismo, fascismo, do republicanismo irlandês e do movimento pela independência indiana, fatos que mudaram radicalmente a paisagem política. O globo terrestre de estanho mostra o mapa político como era antes da Primeira Guerra. Assim como outros objetos do livro, eles fazem parte da história imperial britânica no início do século XX.

Esses itens deixaram suas marcas nas páginas do livro, convidando o leitor a tocar o papel, aparentemente em relevo, mas não há nada para se sentir: os objetos e suas marcas são fotografias *trompe-l'oeil*. Graças à reprodução fotográfica, parecem ter sido esmagados entre as páginas do livro, quando na realidade eles foram prensados entre folhas de papel pesado, criando marcas em relevo no papel e reduzindo os objetos a representações bidimensionais de suas antigas formas tridimensionais.

# Cor

Não pinto as coisas, pinto apenas as relações entre as coisas  
Henri Matisse

A cor é um dos elementos da estrutura visual do livro — assim como as imagens, a composição da página, a tipografia, a sequência, o papel e os materiais utilizados no livro. De um simples elemento, a cor pode se tornar o fundamento da obra, a parte principal. A experiência nas oficinas gráficas, o conhecimento teórico e prático do processo de impressão pode levar a uma reflexão sobre a cor impressa, como ela é produzida, de que modo percebemos as áreas de tinta na página.

A impressão é formada por quatro camadas de cor sobrepostas — a tinta usada em offset não é muito densa, é um pouco transparente, de modo a produzir cores por misturas (sobreposição) e por efeitos de ótica (tamanho e distribuição dos pontos em uma determinada área corresponde a tons mais claros ou mais escuros).

Aloísio Magalhães utiliza a cor para montar o livro *Topographic Analysis of a Printed Surface* (1974), uma vez que a figura se torna um padrão de pontos e manchas que não representam nada além de si mesmas. O livro mostra exemplos de diferentes profundidades de campo de uma imagem, que correspondem a áreas de cor diferentes. O artista usa a metáfora da análise de solo que o engenheiro pede para conhecer o terreno antes de iniciar uma construção. No livro de Aloísio Magalhães, é a superfície da impressão, a página, que é submetida a uma análise.

Uma pintura do período barroco holandês foi dividida em 46x46 unidades de 1,5 x 1,5 cm, com quatro zonas de informação: a arquitetura em ruínas, mais distante, ocupa a parte superior da tela, é o fundo; a zona escura de sombras ocupa a área logo abaixo; os elementos de decoração (flores, frutas, insetos) estão situados no plano médio e o plano frontal, com frutas e conchas, próximos do observador, fica na parte de baixo da tela. Foram escolhidos exemplos de cada uma das zonas. Uma folha de papel vegetal quadriculado mostra uma linha mais grossa, demarcando os limites de cada zona. Nessa

O livro de Aloísio foi publicado por Steendrukkerij De Jong & Co., uma gráfica sediada em Hilversum, na Holanda, dentro da série de experimentos de impressão “Quadrat Print”. Produzidos em intervalos irregulares a partir de 1953, com a publicação de um “livro ilegível” de Bruno Munari, a série teve entre os seus colaboradores artistas, escritores, designers e arquitetos como Buckminster Fuller, Willem Sandberg, Wim Crowel, Marc Chagall, Dieter Roth.

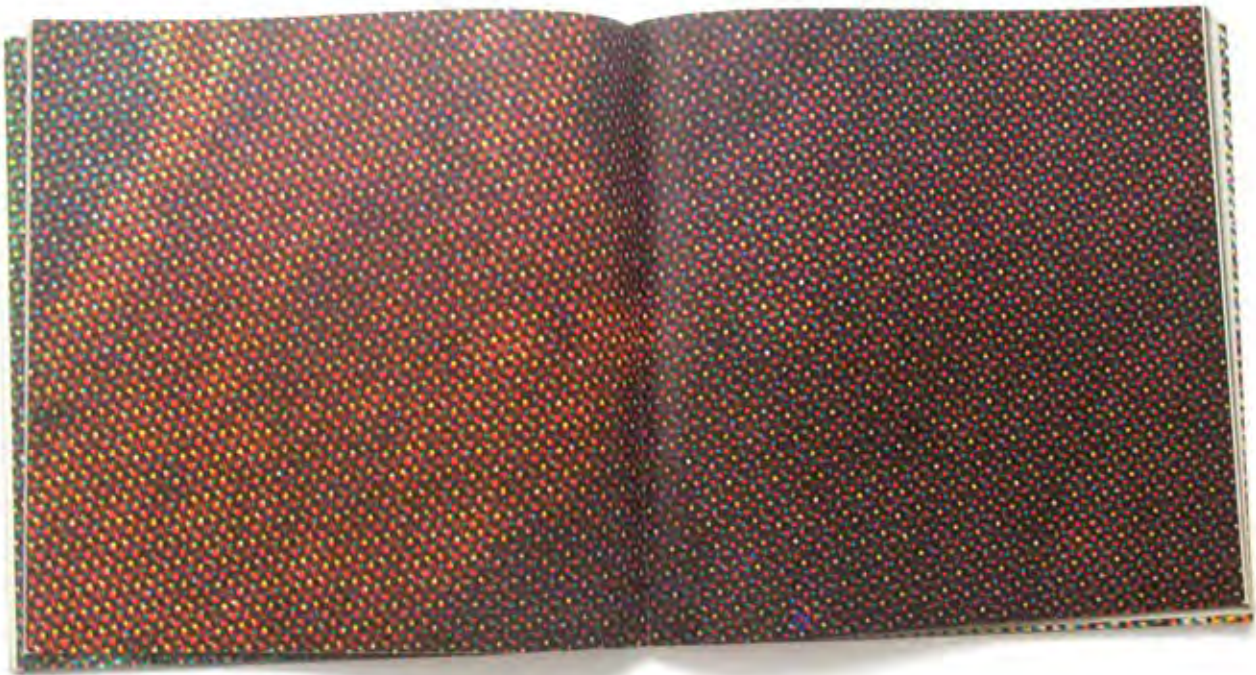


folha, alguns retângulos formados por dois quadrados estão destacados pelo contorno mais grosso, indicando a origem de cada uma das páginas duplas do livro. Funciona, portanto, como um índice para o livro, permitindo localizar na figura as páginas correspondentes.

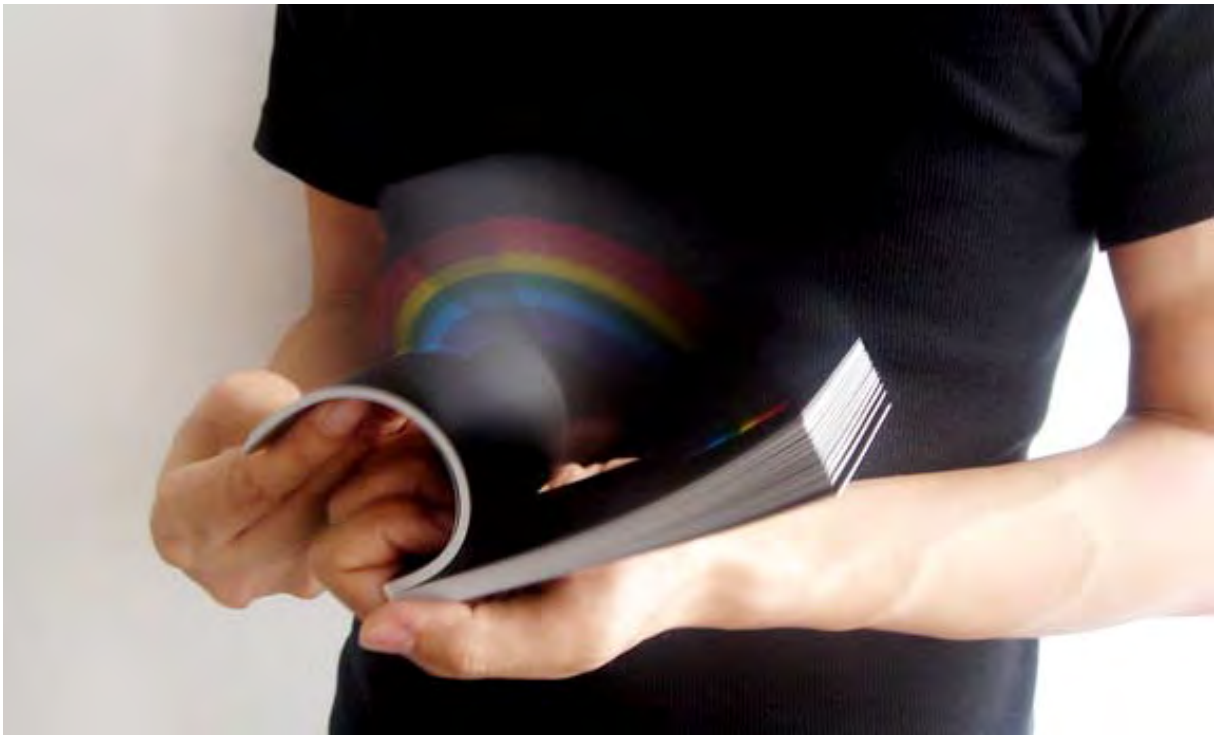
A *Natureza morta com flores, frutas e conchas*, de Balthasar van der Ast (1593-1657), é considerada sua obra-prima, apesar de o pintor atingir um grande refinamento em outras pinturas menores. A tela mostra todo o seu repertório pictórico: cestas e vasos com flores, frutas, conchas, insetos e répteis, uma alusão à transitoriedade da vida. A cena exterior, com detalhes da arquitetura na parte superior da tela, é uma adição posterior, provavelmente de Van Bassen.

O processo é colocado em destaque, a imagem se torna uma abstração pelo uso da gigantografia, técnica usada para ampliar imagens em *outdoors*. O leitor é confrontado com áreas de cor que ocupam todo o seu campo visual, a mudança de escala transforma o quadro.

Mas existe um fenômeno cromático que está acima dos outros, como um símbolo de todos os usos das cores, de todas as misturas de cores (...) este fenômeno excepcional, esta escala de cor pura não se encontra na terra mas na atmosfera, no reino intermediário entre a terra e o cosmos (Klee, 1961, p. 467).



Aloísio Magalhães, *Topographic Analysis of a Printed Surface*, 1974



Masashi Kawamura, *Rainbow in your hand*, 2007

Os efeitos da luz em movimento são o tema de um *flipbook* publicado em 2007 pelo artista japonês Masashi Kawamura. O livro, um pouco mais comprido do que o habitual, tem as páginas completamente pretas, exceto por uma sequência de sete quadrados com as cores do arco-íris, impresso na mesma posição nos dois lados de cada folha. A diferença é que em páginas opostas a sequência de cores foi invertida, de modo que o quadrado vermelho sempre está próximo da margem externa, tanto na página ímpar quanto na página par. O manuseio produz um efeito simples e cativante, e projeta no ar um pequeno arco-íris, por isso o título *Rainbow in your hand*.



Alosio Magalhães & Eugene Feldman, *Doorway to Portuguese*, 1957

# Impressão

Um dos aspectos importantes da produção de um livro de artista é o processo de impressão adotado. “Alguns artistas que fazem livros se envolvem mais na impressão do que outros. De fato, alguns apenas resolvem a forma final do livro na gráfica” (Phillpot, 1998, p. 54). A transferência de uma imagem de uma matriz para a superfície do papel pode ser realizada por um impressor, um técnico, mas o artista que tem acesso ao equipamento consegue planejar o livro em função do que a máquina pode realizar, e utiliza as limitações técnicas a seu favor.

A chapa de *offset* normalmente é sensibilizada com uma emulsão fotográfica para receber a imagem a partir de um fotolito, mas também pode ser desenhada diretamente em sua superfície. O pernambucano Aloísio Magalhães, durante uma residência artística na Philadelphia, realizou em parceria com o artista gráfico Eugene Feldman um dos livros mais experimentais em termos de *offset*, *Doorway to Portuguese* (1957).

Eugene Feldman (1921-1975) foi um dos primeiros artistas a adotar criativamente a pré-impressão (um termo genérico que cobre todas as tecnologias baseadas em processos fotográficos usadas para criar uma matriz de impressão) como um processo gerador. Ele tinha uma gráfica comercial, a Falcon Press, uma oficina com prensas *offset* e lecionava artes gráficas na Escola de Belas Artes da Universidade da Pensilvânia. Feldman usava “a tecnologia de reprodução *offset* como uma ferramenta para produzir imagens únicas, com materiais e métodos que não tinha nada a ver com os materiais e métodos comuns” (Aloísio Magalhães, apud Bright, 2005, p. 74).

Em forma de um abecedário (incompleto, tem apenas nove letras), cada letra corresponde a uma palavra ou desenho, e cada página utiliza um processo diferente para obter a imagem: a capa resulta do contato direto de uma folha de palmeira sobre a chapa de gravação; a página *E* é a impressão feita com um rolo de entintar; *G* e *O* são desenhos feitos diretamente no fotolito com tinta opaca e tinta tipográfica; desenho usando papel alumínio amassado, *P*; letra *S*, de-

Se os livros conceituais de Lawrence Weiner ou os fotolivros de Ed Ruscha se valeram do baixo custo oferecido pelo *offset*, sem se preocuparem com seu potencial expressivo, no início dos anos 1970, um grupo de artistas do México e da Holanda, residindo na Inglaterra, adotaram o mimeógrafo como forma alternativa de produção. Assim surgia a Beau Geste Press. Um de seus editores, Felipe Ehrenberg, difundiu a prática do mimeógrafo entre sindicatos de trabalhadores e camponeses, que produziram livretos de até 4 cores utilizando os mimeógrafos movidos a álcool.

Nos últimos cinco anos, uma máquina copiadora que se tornou obsoleta com a popularização da impressão laser e jato de tinta, a *risograph*, tornou-se muito utilizada por coletivos de artistas na Europa e nos Estados Unidos, pois possibilita a impressão em uma ou duas cores a um baixo custo e em pequenas tiragens.



A fotocopiadora pode ser usada ao mesmo tempo como originadora de imagens para posterior reprodução e como reprodutora de imagens

senho sobre vidro; as outras páginas são detalhes escolhidos de uma xilogravura, uma fotografia, um desenho e uma colagem feita com papel recortado. Cada abertura é radicalmente descentrada (Bright, 2005), ou seja, cada página dupla é considerada uma unidade, mas os elementos gráficos sempre estão deslocados em relação ao centro.

Para conseguir uma cor mais densa, algumas páginas tiveram três camadas de impressão da mesma cor; em outros casos, foram utilizadas tintas opacas e transparentes, para obter misturas óticas

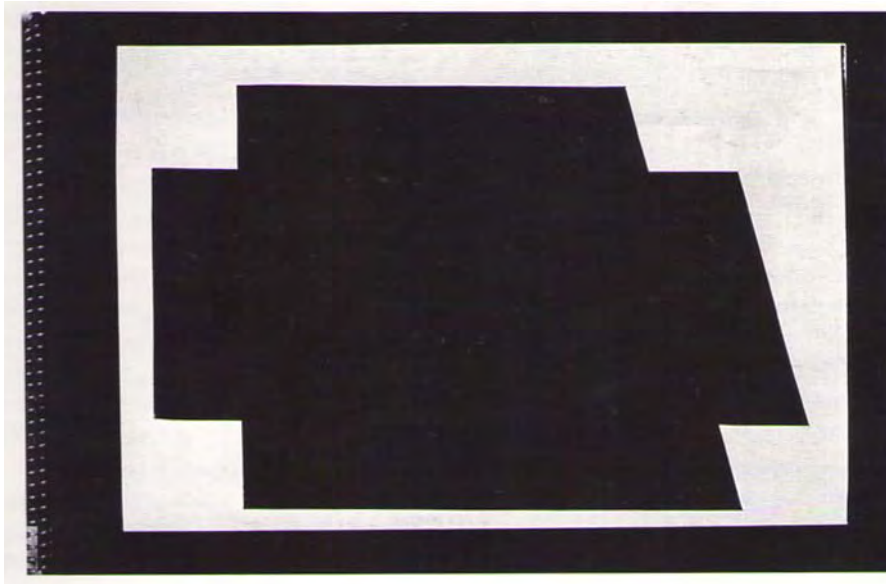
O livro de Magalhães e Feldman é uma exploração da linguagem da impressão offset: ele tem chapas criadas com a sombra de objetos, *close-ups* de pequenos artefatos da impressão *offset*, utiliza registros precisos e impressão sobreposta para construir cor e densidade, enfim, utiliza técnicas que “interagem com os processos fundamentais da fotolitografia. *Doorway to Portuguese* é uma aula de impressão *offset*, um compêndio de efeitos diretos, um manifesto pelo uso da máquina para fazer arte” (Meador, 2009, p. 43).



No final dos anos 70, em uma sala no quarto andar de um prédio na Cidade Universitária de São Paulo, com um pequeno balcão espremido entre os batentes da porta de entrada, funcionava, entre 1978 e 1979, uma das melhores copiadoras existentes na época, boa para a cópia de fotografias. Operada por dois rapazes encarregados de xerocar teses, atas e coisas da vida acadêmica, a copiadora tornou-se muito utilizada por três jovens artistas, Mário Ramiro, Hudnilson Jr. e Rafael França, que tiveram acesso direto ao equipamento. “Foi especialmente esse acesso que orientou a produção de toda uma série inteiramente nova de trabalhos projetados para aquela forma gráfica específica” (Ramiro, 1997, p. 37).

O contato direto com a máquina havia se transformado numa espécie de condição essencial para a criação de um novo tipo de “gravura”, que subvertia os valores tradicionais, fazendo as cópias xerox sobre papel de algodão, usado na gravura em metal.

A maior parte do trabalho xerográfico de Rafael França pode ser identificada como encenações geométricas de formas em movimento, principalmente das que emergem de uma profundidade obscura do espaço tridimensional para a superfície luminosa do plano fixado no papel. Durante muito tempo Rafael esteve interessado nas estruturas compositivas utilizadas pelos grandes mestres da pintura renascentista e essa fascinação pela geometria construtora, ele concentrou mais tarde na forma do



Rafael França, *sem título*, sd (década de 1980).

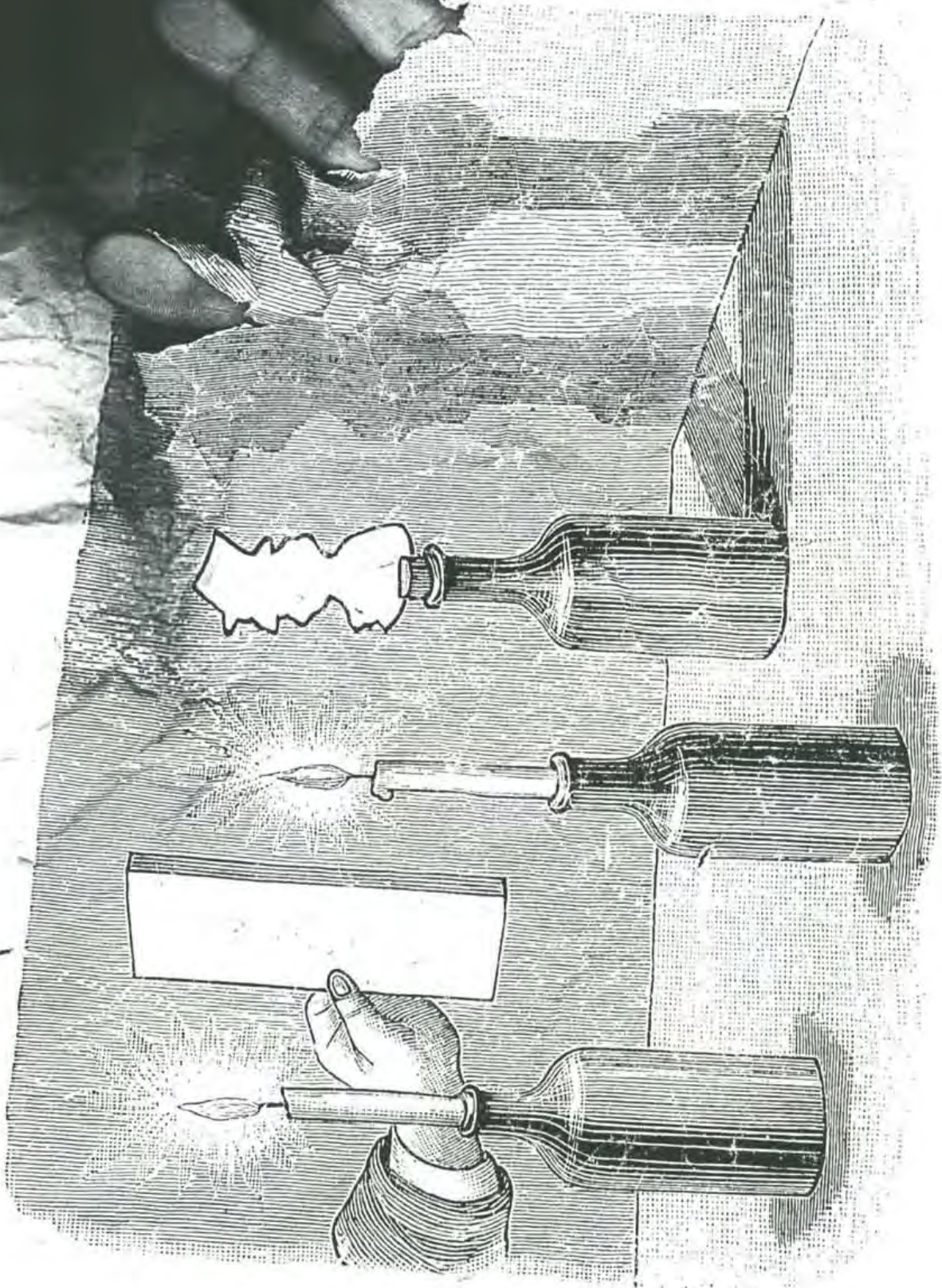
quadrado, figura fundamental nas construções de várias séries em xerox (Ramiro, 1997, p. 38).

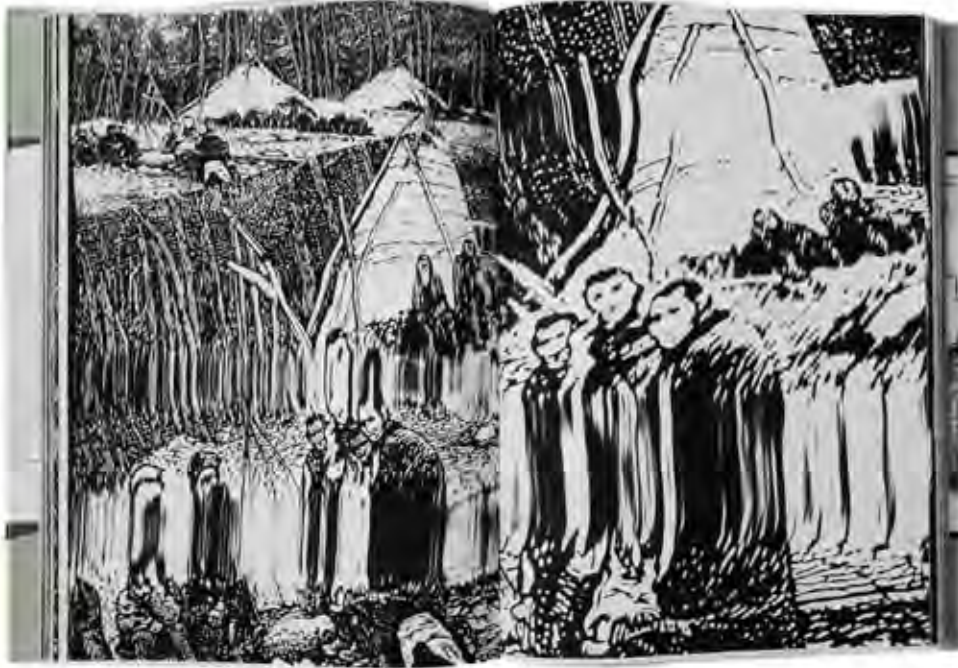
Na maioria dos cadernos xerográficos de Rafael França o que vemos são evoluções de uma forma num espaço geometrizado, cujas relações de posição, justaposição, transparência, contrastes entre o preto e o branco, fundo e superfície produzem diferentes histórias puramente visuais. O artista manipulava os elementos sobre o visor da máquina, de modo que as imagens, nos livros, eram o registro do processo.

Uma obra mais recente, de Sigmar Polke, também se baseia no acesso direto à copiadora, que se torna produtora de imagens mais do que reprodutora. Inspirado pela narrativa de Ovídio recontando o mito grego de Dafne e Apolo, Polke criou um livro de artista composto de vinte e quatro capítulos (*Daphne*, 2004), em que as imagens foram obtidas pelo deslocamento da página que estava posicionada no visor durante o processo de cópia da máquina de xerox.

Utilizando imagens diversas, desde os próprios desenhos de Polke, gravuras em metal, estampas históricas até uma fotografia do elenco do filme “Onze Homens e Um Segredo”, *Daphne* é um verdadeiro *tour-de-force* da arte na era da reprodução mecânica.

Uma antologia gigante das fontes de inspiração visual, um livro fotocopiado que, paradoxalmente, revela a mão do artista, cada exemplar do livro é diferente, pois foi fotocopiado e manipulado indi-





Sigmar Polke, *Daphne*, 2004

vidualmente — a matriz puxada da máquina pela mão e olhar atento do artista. O processo é revelado uma e outra vez. O ponto impresso, a resolução, o sujeito e a velocidade são fatores que determinam e são determinados pelo segredo aparentemente imprevisível e impenetrável de uma imagem cujos rascunhos são semelhantes aos resíduos de produtos de uma máquina copiadora.

Repleto de clichês sobre o que deve ser o padrão de qualidade de impressão na indústria gráfica, *Bad Printing* (2006), de Clifton Meador, é um livro que chama a “atenção para as falhas e artifícios de sua própria construção” (Keedy apud Poynor, 2010, p. 57), faz do erro a sua razão de ser.

A impressão é propositalmente fora de registro, existem manchas, áreas irregulares, falta de tinta em algumas áreas, como se o artista utilizasse as primeiras folhas impressas enquanto se ajusta a máquina, mostrando efeitos da manipulação do processo de impressão em relação à pressão, água, entintagem, e assim por diante.

Uma frase do livro lembra que “não existe jeito certo ou errado de representar”, e portanto uma impressão ruim é tão válida quanto uma boa impressão. O livro trata de um aspecto material da imagem, tratada como matéria impressa, assim como a pintura modernista não

O mito de Daphne é o mito da velocidade, mas também do inalcançável. Nas imagens de Polke, as linhas distorcidas simulam a rapidez.



Clifton Meador, *Bad Printing*, 2006

nos deixa esquecer que ela é uma superfície coberta de tinta, uma realidade autônoma que não representa nada além de si mesma.

Em grandes letras brancas, a frase “*Bad artifacts seem like errors rather than evidence of something real*” atravessa todo o livro. A obra na verdade reflete não só a respeito da impressão ruim, mas também sobre os códigos de representação e a página impressa tratada como uma janela para a realidade, retomando um conceito formulado por Leon Battista Alberti (1404-1472) a respeito da pintura renascentista.

Cores vibrantes, imagens desfocadas, em baixa resolução ou granuladas, sobreposições e deslocamentos colocam em evidência a imagem como algo construído, em uma demonstração dos modos como a produção de textos e imagens em geral ignoram a realidade e os aspectos materiais da página, do livro, da tinta sobre papel e outras propriedades específicas das obras sobre papel em favor da leitura do significado, considerando a página como se fosse uma janela para o mundo.

# Papel

Um aspecto da produção gráfica é a escolha do papel. Um artista pode usar a página em sua materialidade como parte do significado da obra. Kristján Gudmundsson produziu uma obra simples e poética, chamada simplesmente *Circles* (1973). O livro possui apenas três fotografias dos círculos que se formam na superfície da água quando jogamos uma pedra em um lago.

Cada página mostra uma imagem do círculo um pouco maior do que a anterior, pois cada círculo foi produzido por uma pedra diferente. Cada folha é um pouco mais espessa do que a outra, a gramatura do papel muda gradativamente, indicando que a diferença entre o peso das folhas é equivalente à diferença de peso entre as três pedras. Essa pequena mudança na apresentação da obra, com papéis diferentes, transforma a experiência visual de um livro em uma experiência corporal, em que o visível (os círculos) e o invisível (a pedra) têm o mesmo peso.



Kristján Gudmundsson, *Circles*, 1973



Werk van Gogh, de brug in de regen, onder 1887

7/09/ GOGH, 6

BOLSTREEKE KUNSTACADEMIE VAN BRUGGEMANDE KONING - 11121111

# Cópia

Eu vi as latas de sopa Campbell e as caixas Brillo pela primeira vez em livros de arte, não nas prateleiras do supermercado.  
Boris Groys

Com a presença maciça dos meios de comunicação no cotidiano, hoje temos uma geração de artistas que olham para a cultura ao invés da natureza como fonte de trabalho (Sussman in Evans, 2009, p. 92). O contato com o mundo se dá através de reproduções de imagens, na televisão, na internet, em livros ou revistas. No início do século XX, o pintor Utrillo “produziu suas vistas fascinantes de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões postais” (Benjamin, 1985, p. 93).

Antes das técnicas fotomecânicas, o processo de reprodução de imagens era artesanal, dependia da habilidade do gravador. Desenhos, pinturas, esculturas e até mesmo gravuras eram copiados por um outro artista, recebendo o nome de “gravura de reprodução”. Os usos da gravura de reprodução incluem estabelecer a reputação de gravadores como artistas verdadeiros e autorizados, promover a obra de um artista ou as peças de um colecionador, e permitir ao público apreciar obras originais vicariamente (Korey, 2005).

“A cópia é uma forma de produzir obras não-originais a partir de um original, tal método implica uma interpretação do original pela pessoa que faz a cópia. O copista deve determinar quais são as características pertinentes do original” (Prieto, 1989, p. 43). A reprodução consiste em usar a obra original como matriz, ou seja, um meio material de produzir obras não-originais. Na reprodução, não existe interpretação.

Os meios de reprodução, analógicos ou digitais, incentivam a criação de uma coleção particular de reproduções de obras de arte. Alguns artistas realizaram um “museu imaginário” com obras encontradas em catálogos de exposição e livros de história da arte, utilizando no lugar da fotografia o desenho como forma de apropriação das imagens.

Em 1533 houve uma disputa entre dois impressores, um de Frankfurt e outro de Estrasburgo, sobre o uso de entalhes em madeira plagiados para ilustrar um tratado sobre ervas. O impressor acusado de plágio se defendeu argumentando que a difusão do conhecimento era um “benefício para a humanidade” (Burke, 2003, p. 137)

Uma obra autêntica é todo objeto cuja “produção foi decidida pelo artista e que é reconhecido por ele como uma bem sucedida realização da obra” (Prieto, 1989, p. 41).

As disputas sobre plágio e as dificuldades em definir o que é propriedade intelectual no Renascimento são “ligadas ao surgimento das ideias de “gênio” e de “originalidade”, com a decadência da noção de “autoridade” e o nascimento do “autor””. (Burke, 2003, p. 137)





Lucas Di Pascuale. *Taurtiissttaas*, 2009.

Um papel paradoxal em relação à disseminação da fama e do conceito de originalidade: de um lado, um meio conveniente para a transmissão de ideias e estilos, que se tornam acessíveis a um público mais vasto, contribuindo para o renome dos artistas, assim como dos copistas; por outro lado, ao facilitar a cópia de elementos individuais que tornam as obras 'originais', as gravuras de reprodução podem levantar questões sobre autoria, originalidade, exatidão e até mesmo a veracidade das imagens (Korey, 2005, p. 31).

O primeiro direito autoral artístico foi concedido a Ticiano, para impedir a imitação não autorizada de suas obras (Burke, 2003, p. 139)

Todos os desenhos da coleção do argentino Lucas Di Pascuale foram copiados de livros em bibliotecas de escolas de arte, e recebem um campo de identificação e um número de série que faz parte do desenho. Nesse campo o artista copia a legenda da imagem, com os dados da obra — nome do autor, título, tamanho, técnica, ano de realização, museu onde se encontra a obra original, nome da biblioteca onde se localiza o livro de onde foi copiada.

Iniciada a partir de uma bolsa na Rijksakademie de Amsterdam em 2008, as sessões de desenho aconteceram em Amsterdam, Lima, Córdoba e Belo Horizonte. Uma pequena parte da coleção de desenhos foi publicada em *Taurtiissttaas* (2010), um neologismo formado pela interpolação das palavras turista e artista. O livro reúne desenhos que resultam de dois tipos de excursões: passeios na cidade de Amsterdam e excursões solitárias na Rijksakademie Bibliotheek. Na biblioteca, o artista se concentrou na seção de livros e catálogos de artistas e escolheu dessas publicações algumas de suas imagens para desenhar. A leitura do livro refaz o percurso pela cidade e pelas leituras de Pascuale — acompanhamos, pelas imagens, os pensamentos a respeito da representação visual, em desenhos e fotografias que registram as vivências do artista em uma cidade estrangeira.

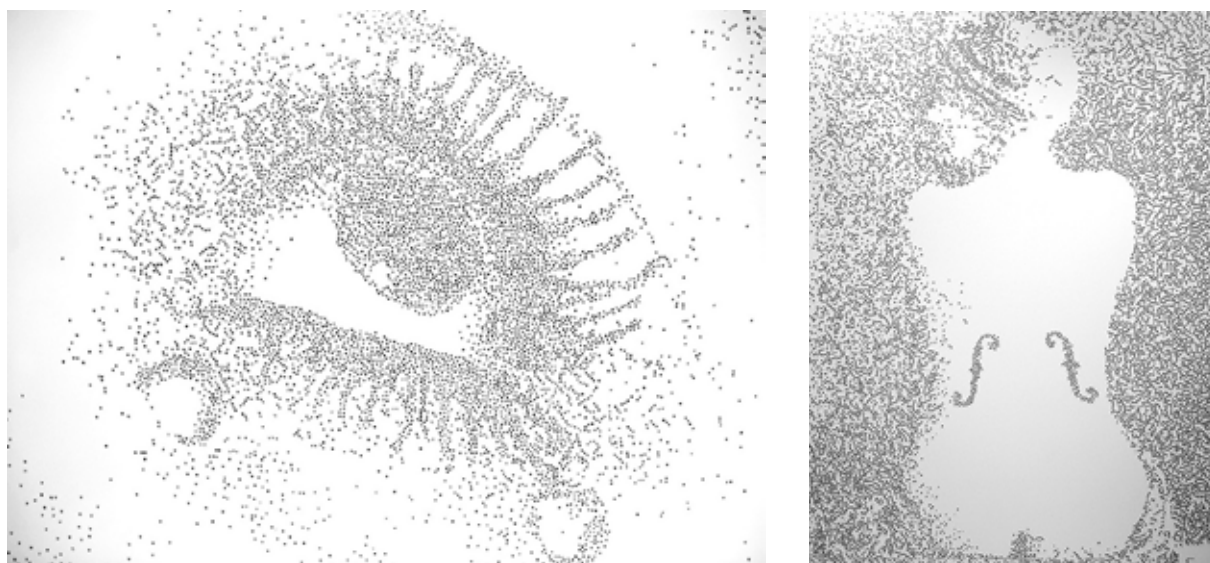
Quando reproduzidas em um livro, as pinturas são vistas fora de seu contexto original, e dificilmente conseguimos uma reprodução que mostra o quadro na parede do colecionador, do palácio ou da igreja para o qual foi pintado. O livro de Pascuale reproduz algumas fotografias que mostram os desenhos na parede ou sobre a mesa do atelier do artista. Os desenhos fazem parte de seu cotidiano, não existe uma separação entre arte e vida.

Fotografias, instalações, esculturas, pinturas e gravuras são transformadas em desenhos na coleção de Pascuale. Com isso, um pouco de sua visão pessoal se mistura com as obras de sua “coleção particular”. Um desenho se destaca, pois coloca em evidência o procedimento de cópia como algo natural, historicamente aceito e conhecido: o desenho de Pascuale a partir de uma pintura de Van Gogh, copiada de uma xilogravura de Hiroshige (1797-1858) que fazia parte do acervo pessoal de Van Gogh.

Um artista colombiano, também interessado em coleções, coloca a reprodução mecânica como fundamento de seu procedimento de trabalho. Esteban Peña fez cópias de imagens de obras representativas na história da arte ocidental, tiradas de livros muito utilizados nas escolas de arte, como a *História da Arte* de Gombrich. A cópia é um procedimento didático que ainda é utilizado como exercício de pintura ou desenho, valorizada por uns e depreciada por outros.

Mesmo a cópia realizada por uma máquina pode ser uma interpretação da imagem original. As máquinas copiadoras transformam

Esteban Peña é um artista de Bogotá que foi professor de desenho em várias universidades. De certa forma, a série de desenhos deriva de sua prática em sala de aula, do costume de fotocopiar imagens para mostrar aos alunos. Do mesmo modo, Lucas di Pascuale é professor de desenho em Córdoba, na Argentina.



Esteban Peña, desenhos a partir de fotografias de Man Ray, da série *Mil Dibujos*, 2010



Esteban Peña, *Mil Dibujos*, 2010

As cópias da *Description des Arts et Métiers* realizadas por desenhistas e gravadores da Enciclopédia não consideraram a inversão da imagem na gravura, e assim algumas das imagens são lidas da direita para a esquerda, mas a leitura da esquerda para a direita é restaurada em edições posteriores. Em outras pranchas da *Encyclopédie*, muitas operações são realizadas pelos trabalhadores com a mão esquerda, mas uma vez mais a verdade do gesto será restaurada nas edições posteriores (Pinault-Sørensen, 1992, p. 109).

o cinza claro em branco e o cinza escuro em preto, formando uma imagem em alto contraste, semelhante ao original, mas diferente, pois não tem as nuances de tons, e alguns detalhes se perdem. Esteban Peña fez sucessivas cópias xerográficas até que a imagem se degradasse, tornando visíveis os pontos da retícula que formam a imagem impressa. A partir dessa imagem, ele desenhou a lápis cada figura, utilizando a técnica de pontos.

O livro *Mil Dibujos* (2010) reúne na verdade quarenta desenhos (escolhidos de uma série de mil) e uma amostra significativa do projeto de Esteban Peña. Cada um desses desenhos é acompanhado por um breve texto escrito por uma pessoa diferente, que faz um comentário a respeito do desenho ou do trabalho original. Os desenhos poderiam ser agrupados segundo critérios diversos: cronologicamente seria muito aborrecido, por temática ou por movimentos artísticos havia o problema de encontrar obras que não se encaixavam em nenhuma categoria. O que prevaleceu foi o critério pessoal do colecionador, que escolheu as imagens que de algum modo o afetam.

# Reprodução

Em linguagem técnica, reprodução era o nome dado à montagem de fotolitos no processo de preparação para posteriormente se copiarem as chapas de offset. É uma etapa que antecede a impressão, e que atualmente é realizada pelo computador.

Para alguns autores, a reprodução mecânica não é mais do que uma "sugestão e uma promessa do trabalho original" (Mumford, 1980, p. 97). A distinção entre o original e sua reprodução não faz sentido quando a obra é produzida para ser impressa, como é o caso dos livros de artista. Mas existe um caso particular em que o artista tensiona ao máximo a distinção entre obra e reprodução: o catálogo de exposição pensado como obra autônoma.

Com as edições de artistas, "a obra se dá a ver em um espaço impresso com o qual ela se confunde" (Dupeyrat, 2010, p.4). O espaço do livro deixa de ser apenas uma metáfora, o livro se transforma literalmente em espaço físico, substituindo o espaço da galeria de arte. Um livro ou catálogo não é mais a reprodução de obras de um artista, mas uma obra produzida especificamente para ser reproduzida. "É dentro deste espírito de adequação da forma à ideia, da concepção da solução gráfica como relação intrínseca entre 'forma' e 'conteúdo', processo deflagrado pelo exemplo de Wesley Duke Lee, que os artistas da Escola Brasil produzem os primeiros catálogos conceituais entre nós" (Fabris & Costa, 1985, p. 7).

Artistas da Escola Brasil, como Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende realizaram os catálogos de suas exposições como proposições, ou ainda, como um desdobramento da exposição. O pequeno catálogo sem título de José Resende não tem o nome do artista e nenhuma imagem na capa, apenas um retângulo branco com uma moldura formada por uma retícula de dois centímetros de largura. É um catálogo de exposição que tem apenas imagens e nenhum texto, e as obras reproduzidas são obras efêmeras, que foram destruídas.

De certo modo, a ausência de textos ou fotos que comentassem diretamente o trabalho, opunha resistência à abordagem quase sempre inadequada da crítica de arte da época. Em vez de explicar ou refletir, as sequências aparentemente desconexas

E, embora o catálogo criador não seja uma constante no panorama brasileiro, vários artistas dedicam-se, porém, à sua produção: Antonio Dias (*Política: Ele não Acha mais Graça no Público das Próprias Graças*, 1979), Barrio (*Registro de Trabalho*, 1981), Paulo Herkenhoff (*Geometria Anárquica, a Má Vontade Construtiva e mais Nada*, 1980), Tunga (os catálogos das mostras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Galeria Luisa Strina em 1975) criam registros de seu processo de trabalho, gerando uma contra-exposição auto-reflexiva (Fabris & Costa, 1985).

Ao contrário de um catálogo de exposição, "o livro de artista não reflete opiniões externas, o que permite ao artista evitar o sistema comercial da galeria, como também evitar mal-entendidos pelos críticos e outros intermediários" (Lippard 1987, p. 45). "A publicação de artista recusa de fato a distinção entre o que faz e o que sabe, entre a realidade da obra e sua interpretação" (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 96).



José Resende, catálogo, 1970

de imagens e a exploração de recursos gráficos inusuais — colagem de elementos, páginas em branco, reticuladas ou picotadas, dobras atípicas — adicionavam novos fatores à leitura do trabalho, tentavam instigar as faculdades analíticas do público. (Corrêa, 2004, p. 132-133)

Uma fotografia em preto e branco, mostrando o detalhe de um gramado e um jardim, com árvores e uma casa ao fundo, serve de folha de rosto. Entramos no livro como quem entra em uma casa. Na página dupla seguinte, uma fotografia posicionada horizontalmente, cujo centro coincide com a medianiz, fica dividida entre duas páginas. Trata-se do registro fotográfico da “Série Suburbia: Jardim”, de 1968, obra destruída. Uma barra vertical preta aparece em cada extremidade, sendo que a da direita surge de um corte na página, que fica dois centímetros menor do que as outras páginas. Ao virar a página, o desenho que surge, formado por dois retângulos pretos, é a contraforma ou imagem complementar da página da direita.

Em outra sequência, vemos à esquerda um desenho de quatro jardins em forma de labirinto, com uma imagem no centro de um corredor formado por uma série de arcos. Na parte da direita, temos um retângulo cinza formado por uma retícula de pontos. O retângulo é formado por três faixas, que correspondem a três páginas cortadas em larguras diferentes. No verso da segunda página, uma imagem reduzida dos arcos que aparecem no centro da imagem com os labirintos. O

virar de páginas revela imagens escondidas: um outro detalhe arquitetônico estava encoberto, o interior de uma cúpula românica.

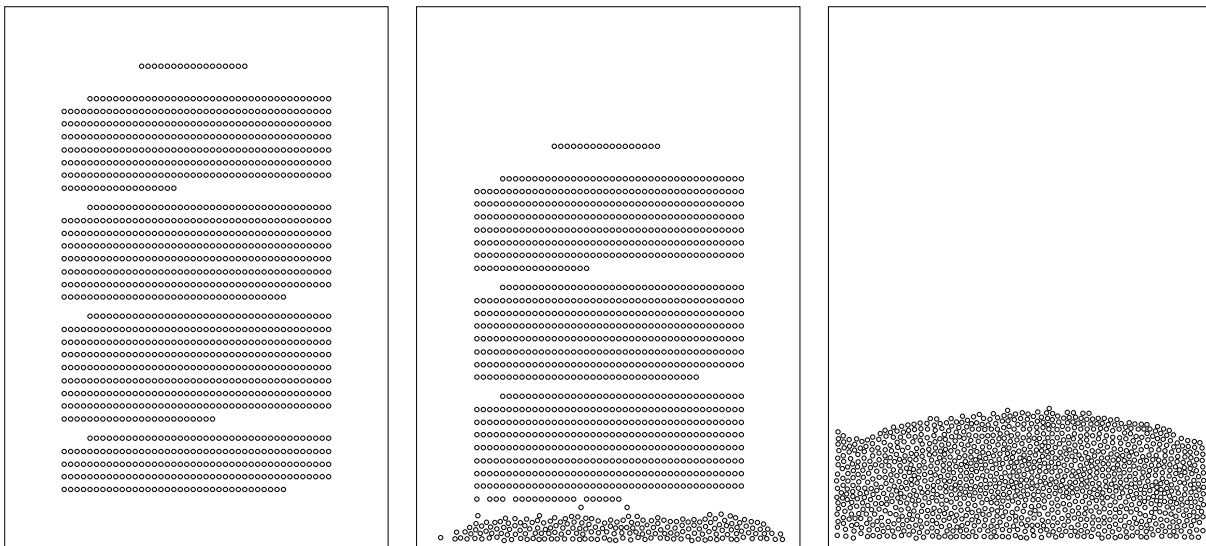
O catálogo ainda apresenta um encarte que se desdobra duas vezes, e uma folha com picotes formando nove quadrados. Na página da direita, em frente aos quadrados picotados, uma fotografia de um campo com grama com um quadrado desenhado por varetas, formando nove pequenos quadrados. Pela associação das formas, o artista coloca em evidência o seu processo criativo, como ele diz mais tarde em depoimento: “meu processo de pensar o trabalho é muito associativo” (Resende, 1999, p. 19). No verso dessa página, um quadrado é dividido no eixo vertical e horizontal, formando quatro quadrados, cada um em uma escala de cinza formado por uma retícula de pontos. O processo de impressão é colocado em primeiro plano, como se o livro comentasse a respeito de sua feitura. De certo modo, podemos dizer que a obra trata dos seus procedimentos de realização, o que o aproxima de algumas questões sobre a reprodução técnica e a transformação da obra em informação que pode ser transmitida por meios mecânicos, como em algumas contribuições para o livro *The Xerox Book* (Alberro, 2003, p. 136).

Os cortes e dobras acrescentam uma dimensão vertical à leitura do livro. Além de altura e largura, as páginas ganham profundidade, uma percepção espacial do objeto que o aproxima da escultura, mantendo as características de livro. Duas folhas de papel de seda, uma branca e outra verde, separam o livro em duas partes. O uso de papel de gramatura diferente (couchê e papel de seda), o picote e o encarte, chamam a atenção para a materialidade do suporte, para os aspectos táteis da obra. O catálogo se aproxima da maneira como o artista realiza suas esculturas, pois “uma das características do trabalho é permitir que o espectador perceba facilmente como ele foi realizado, (...) suas soluções construtivas devem ser evidentes” (Resende, 1999, p. 16).

É preciso manusear o livro para descobrir as imagens que ele encerra. Escondida dentro de uma página dobrada, a última imagem é o “Jardim de Jacques Tatit”, obra efêmera realizada em 1970. O livro termina como começou: estamos novamente em um jardim.

Uma abordagem diferente tiveram os artistas Ana Luiza Dias Batista, Laura Huzak e João Loureiro, ao produzir o catálogo da expo-

É provável que o galerista Seth Siegelaub tenha sido o primeiro a perceber o potencial do catálogo de exposição como uma obra de arte autônoma. No ano de 1968, ele idealizou uma publicação em que cada artista teria 25 páginas. O livro sem título passou a ser chamado pelo nome dos artistas, *Carl Andre / Robert Barry / Douglas Huebler / Joseph Kosuth / Sol LeWitt / Robert Morris / Lawrence Weiner*, sendo mais conhecido pelo apelido *The Xerox Book*. Carl Andre recortou quadrados de papel e conforme deixava cair um papel sobre o visor da máquina, realizava uma nova página do livro, explorando a precariedade e a imediatez da reprodução xerox.



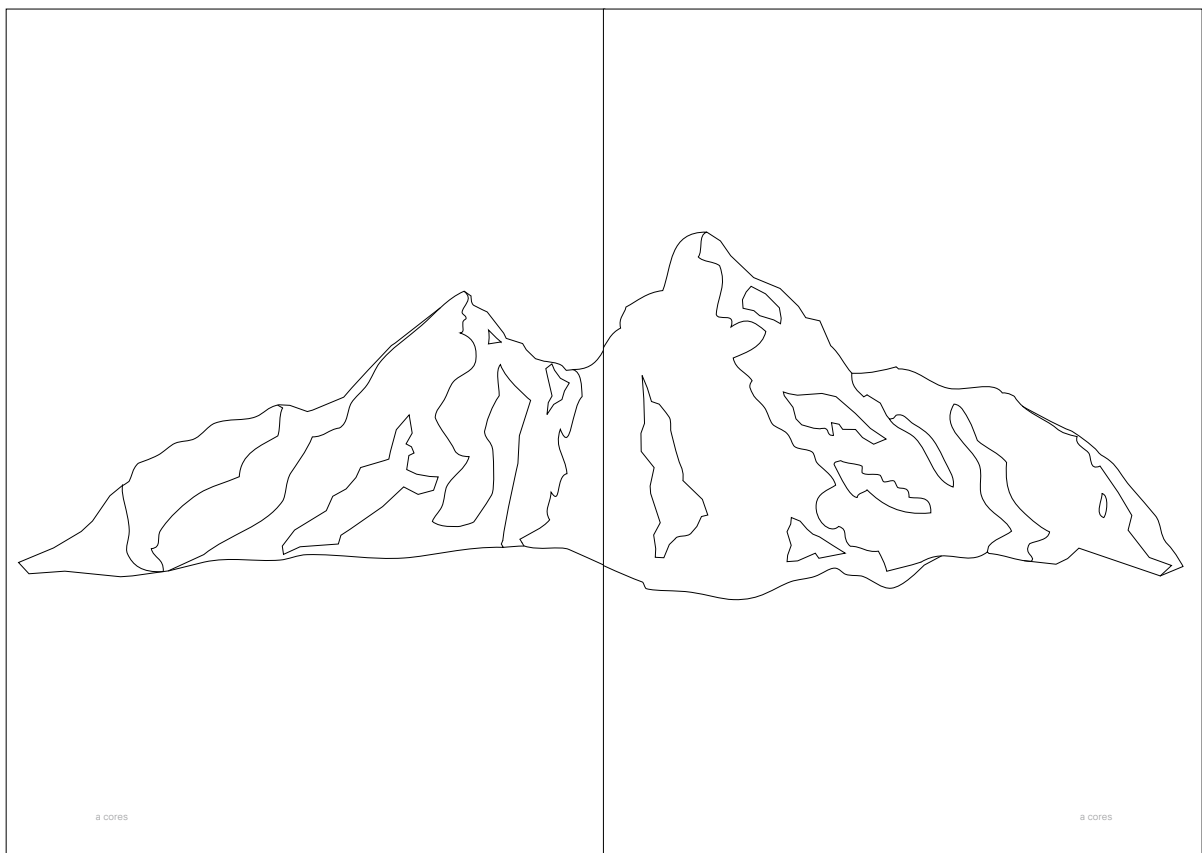
Ana Luiza Dias Batista, sequência de páginas de *Revista*, 2008

sição “Vistosa”, concebida para uma situação específica escolhida: um pequeno galpão, originalmente industrial, no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Pensando numa extensão da exposição e suporte para um novo trabalho artístico, os três artistas elaboraram uma publicação intitulada “*Revista*”. Trata-se de um folheto de 48 páginas em formato A4, editado em papel off-set, e distribuído gratuitamente aos visitantes da mostra e a mais de 200 bibliotecas públicas em todo o Brasil. Nele, estão trabalhos originais dos três artistas, concebidos a partir da experiência conjunta na realização da exposição “Vistosa”. Assim como todas as obras foram concebidas para um determinado espaço, considerando os dispositivos de exibição e revelando a estrutura subjacente à exposição, algumas proposições foram pensadas para a publicação, considerando suas características específicas.

Apenas na condição em que a distinção entre a obra e sua documentação não possa ser válida, o catálogo como publicação pode se transformar em um modo de exposição da obra que é obra ele mesmo. Resumindo, é portanto uma abordagem da edição como suporte de apresentação da obra que permite considerá-la como um modo de exposição (Dupeyrat, 2010, p.4).

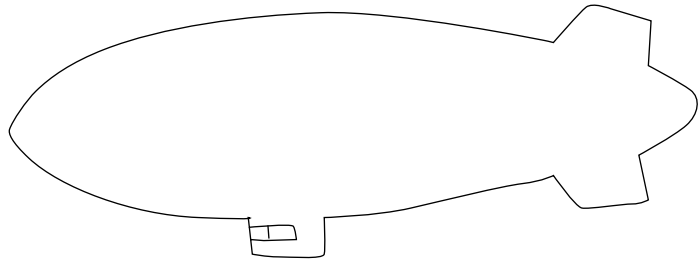
A função de exposição do livro de artista “não supõe um espaço expositivo temporalmente e espacialmente situado, mas se caracteriza, por outro lado, como um *hors-site* atualizando um novo espaço-tempo para cada leitor, ou mais exatamente, a cada leitura” (Dupeyrat, 2010, p.4).

Cada artista ficou com uma seção da revista: a seção de Ana Luiza Dias Batista chama a atenção pelo uso de uma imagem como título, uma sequência de círculos. A primeira página é totalmente ocupada por círculos idênticos dispostos em intervalos regulares, com o mesmo espaço de cada lado; na página seguinte, foram removidos alguns círculos de colunas e fileiras próximas da borda, produzindo uma margem branca e uma mancha gráfica; com a remoção de algumas fileiras de círculos, a página ganha a aparência de quatro blocos de texto ou quatro parágrafos e um título, formado por uma linha de círculos separada do texto por um espaço maior do que o espaço existente entre os “parágrafos”; a sequência continua removendo linhas de círculo, até que na quarta página os círculos se acumulam na linha de base, como se tivessem caído da página, chamando atenção para a materialidade da escrita. Os círculos fazem referência ao trabalho 1, 2, 3, de Ana Luiza Dias Batista, presente na exposição. A obra, composta por três caixas de tamanhos diferentes e contíguas, revestidas de chapas de eucatex branco perfurado, propõe “uma transição sutil entre a apropriação de soluções e materiais usuais às vitrines comerciais e as operações de representação que orientam grande parte dos trabalhos da exposição” (Andreato, Batista & Loureiro, 2006).

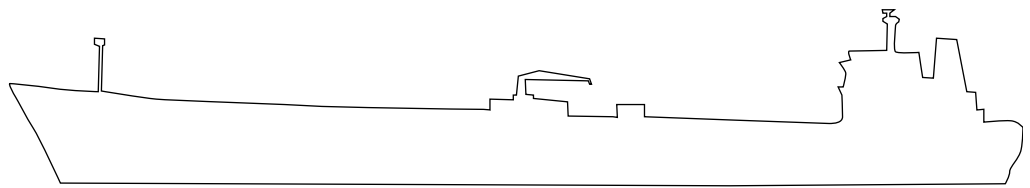


Laura Huzak, página dupla de *Revista*, 2008





Azul celeste



Azul marinho



Azul profundo

cepção das cores. Depois dos animais, os meios de transporte: vermelho Ferrari e Amarelo trator; azul celeste (um zepelim), azul marinho (um navio) e azul profundo (um submarino). Utilizando as analogias, a artista mostra as relações entre as formas e cores, entre as cores e os seus nomes. Em associação direta com este último grupo, uma página dupla apresenta o esquema de uma batalha naval (encouraçado, cruzador, destroyer, submarino, hidroavião), mas os quadrados não estão numerados, o que torna o jogo impossível.

João Loureiro apresenta “doze dias de chuva”, uma sequência de doze páginas praticamente idênticas, preenchidas por segmentos de linha em diagonal, representando a chuva, e um texto no canto inferior direito, informando, de forma abreviada, o dia da semana correspondente. Apesar de muito parecidas, as páginas são diferentes, pois um dia não é igual ao outro. Não existe hierarquia entre as páginas — “sem um centro convencional, ou ponto de clímax, a obra é análoga a uma sequência fílmica estruturalista ou uma partitura de música serial, em que nenhum elemento pode ser retirado ou ser privilegiado em relação aos outros” (Alberro, 2003, p. 140).

A sequência de páginas introduz a dimensão temporal, que a página isolada não tem, e que a simples enumeração dos dias da semana não consegue recuperar — a repetição dos elementos produz o efeito de duração, de acontecimento.

A publicação abre uma temporalidade nova, permite que a exposição tenha uma duração maior. O catálogo, nesse caso, é uma obra nova, que amplia o sentido das obras em exposição, podendo em alguns casos se configurar como uma tradução para o meio impresso das obras tal como foram apresentadas no espaço expositivo. “Tal prática modifica o papel e o lugar do espectador diante da obra, propondo, na melhor das hipóteses, um esquema de recepção estética horizontal — o espectador experimenta a obra, vê e participa — e não vertical — o espectador contempla a obra que exerce sua autoridade sobre ele” (Dupeyrat, 2010, p.4).

Uma publicação amplia indefinidamente o tempo de duração da exposição. Siegelau organiza uma exposição que se realiza apenas no catálogo, *1969 March 1969*. A publicação toma o lugar da obra e ao mesmo tempo é o lugar em que a obra pode ser apresentada. Conhecido pelo nome de *One month*, o livro tem o formato de um calendário de parede, cada dia do mês corresponde a uma página com o trabalho de um artista. Todas as contribuições são textuais apenas. Inclui “obras” de Terry Atkinson, Michel Baldwin, Robert Barry, Rick Barthelme, N.E. Thing Co., James Lee Byars, John Chamberlain, Ron Cooper, Barry Flanagan, Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Alan Ruppensberg, Robert Smithson, Dewain Valentine, Lawrence Weiner, Ian Wilson.

A exposição *July, August, September 1969* aconteceu simultaneamente em várias cidades do mundo, e o catálogo é o único lugar em que a mostra pode ser apresentada como um todo (Alberro, 2003, p. 157).



João Loureiro, sequência de páginas de *Revista*, 2008

# Enciclopédias Visuais



Nada é mais belo do que saber tudo.  
Athanasius Kircher

Há algo mais belo que as mais belas descobertas,  
é o conhecimento da maneira pelas quais são feitas.  
Leibniz

O uso de ilustrações em enciclopédias remonta certamente ao tempo de Santo Isidoro (560-636), mas apenas com a enciclopédia de Lambert, o *Liber Floridus* (1120), é que as imagens têm um papel de destaque. O livro de Lambert é uma compilação heteróclita de textos e imagens, a ordem dos capítulos é arbitrária, sem organização sistemática, mas ele “introduz uma nova abordagem da imagem documental em que o papel não é mais de melhorar o texto, mas dar a ver um outro campo” (Melot, 1984, p. 56). As numerosas ilustrações refletem essa ausência de articulação em sua escolha, e a função que ocupam em relação ao texto é múltipla, de exemplos concretos ou documentação visual a esquema explicativo, simbólico ou realista, são sessenta desenhos distribuídos em 287 páginas.

Em muitas enciclopédias anteriores a Lambert, as ilustrações eram muitas vezes mais decorativas do que úteis, mas a partir do final do século 17 as melhores enciclopédias começaram a incluir placas gravadas de grande precisão e algumas de grande beleza. A primeira enciclopédia impressa e ilustrada foi publicada em 1475 (*O Livro da Natureza*, de Konrad von Megenburg), mas suas poucas ilustrações eram enciclopédicas e indefinidas, de pouca utilidade para quem buscasse informação concreta (Ivins, 1975, p. 48).

A ilustração na enciclopédia sempre esteve subordinada ao texto. Mas em 1935, o Bibliographisches Institut de Leipzig produziu a *Duden Pictorial Encyclopaedia*, cujo princípio era “explicar a ideia por meio de figuras”. Para obter o sentido preciso de uma palavra, mais especificamente de uma expressão técnica, ela não deve ser retirada de seu contexto, mas deve ser tratada como membro de um grupo de palavras que se referem a um assunto em especial. O mesmo é verdade para um desenho explicativo que usualmente faz parte de uma figura completa, dando assim o sentido preciso de uma palavra (Collison, 1964, p. 208)

A primeira enciclopédia ilustrada, *Disciplinarum*, de Varro surge no século I (ano 50).

Um dos mais belos exemplos de uma enciclopédia ilustrada foi o *Hortus Deliciarum* (1167-1185), da abadessa do século 12, Herrad de Landsberg, com 336 ilustrações, marcadamente influenciada pelo *Liber Floridus*.

Uma cópia de *De Universo*, de Rabano Mauro, feita em 1022-23, por encomenda de Abbot Theobald, possuía 361 ilustrações, foi descrita por Fritz Saxl em *Illustrated mediaeval encyclopaedias*, publicado pelo Warburg Institute em 1957.



Lambert, *Liber Floridus*, 1120

*The World Book Encyclopaedia* (1947) tem a incrível quantidade de 19 mil imagens e introduz o uso de fotografias em enciclopédias ilustradas, muitas delas coloridas. É uma das poucas enciclopédias declaradamente destinadas às crianças (além da *Larousse* e da *Compton's Picture Encyclopaedia*, cuja primeira edição é de 1922).

Desde 1950 uma forma de enciclopédia começou a aparecer, que compreende um grande número de ilustrações coloridas com o texto subordinado a elas. Devido à importância dada às imagens, são chamadas de enciclopédias visuais, e em sua maioria se dedicam a explicar o funcionamento de mecanismos, revelando suas partes e seus dispositivos internos.

## O diagrama das páginas

A disposição dos elementos na página parece ter recebido pouca atenção por parte de estudiosos, que se concentram em aspectos conceituais (o livro como um todo) ou pragmáticos (para que servem as imagens), mas esquecem de que a articulação dos elemen-

tos na página também faz parte do desenho do livro, e tal disposição acrescenta uma nova informação aos desenhos individuais.

Apesar das enciclopédias visuais surgirem apenas na segunda metade do século XX, destaco três livros que considero importantes precursores do gênero, pela monumentalidade do empreendimento ou pela abrangência da obra. É provável que muitas páginas de ilustrações de enciclopédias modernas tenham sido inspiradas em uma das três obras: o *Thesaurus* de Albertus Seba, a Descrição do Egito, publicado pela Imprensa Imperial sob o comando de Napoleão Bonaparte, e a Gramática do Ornamento, de Owen Jones.

Dono de uma farmácia próxima ao porto de Amsterdã, Albertus Seba (1665- 1736) pedia que marinheiros lhe trouxessem plantas e animais que ele pudesse usar no preparo de medicamentos. Acabou por colecionar os espécimes em sua casa, formando uma importante coleção, composta por mamíferos, aves, moluscos, conchas, insetos e, sobretudo, serpentes. Em 1734 Seba publicou um *Thesaurus* de espécimes animais, ilustrado com gravuras. Uma importante enciclopédia visual de história natural, formada por 446 pranchas, 175 delas em página dupla, distribuídas em 4 volumes impressos de 1734 a 1765, o *Thesaurus* é uma obra impressionante pela qualidade das imagens, e também pelo seu tamanho. Os últimos dois volumes foram publicados postumamente.

Parte substancial do volume I se baseou em pranchas existentes, encontradas em livros de história natural. Algumas gravuras foram baseadas em desenhos de observação, utilizando as amostras que pertenciam ao gabinete de Seba. Reunidos em um livro, a coleção não depende mais da presença dos objetos para continuar sua existência, sendo que as amostras que faltam podem ser substituídas pelo seu desenho. O desejo de completude do colecionador de animais raros é ameaçado pela existência de desenhos realizados por marinheiros, muitas vezes de qualidade medíocre e autenticidade duvidosa. Um dragão aparece entre os desenhos de cobras e répteis encontrados em lugares distantes.

Treze artistas fizeram as gravuras em cobre, impressas em preto e depois alguns exemplares eram coloridos à mão, tornando-os mais atraentes. O propósito não era apenas ênfase estética — alguns

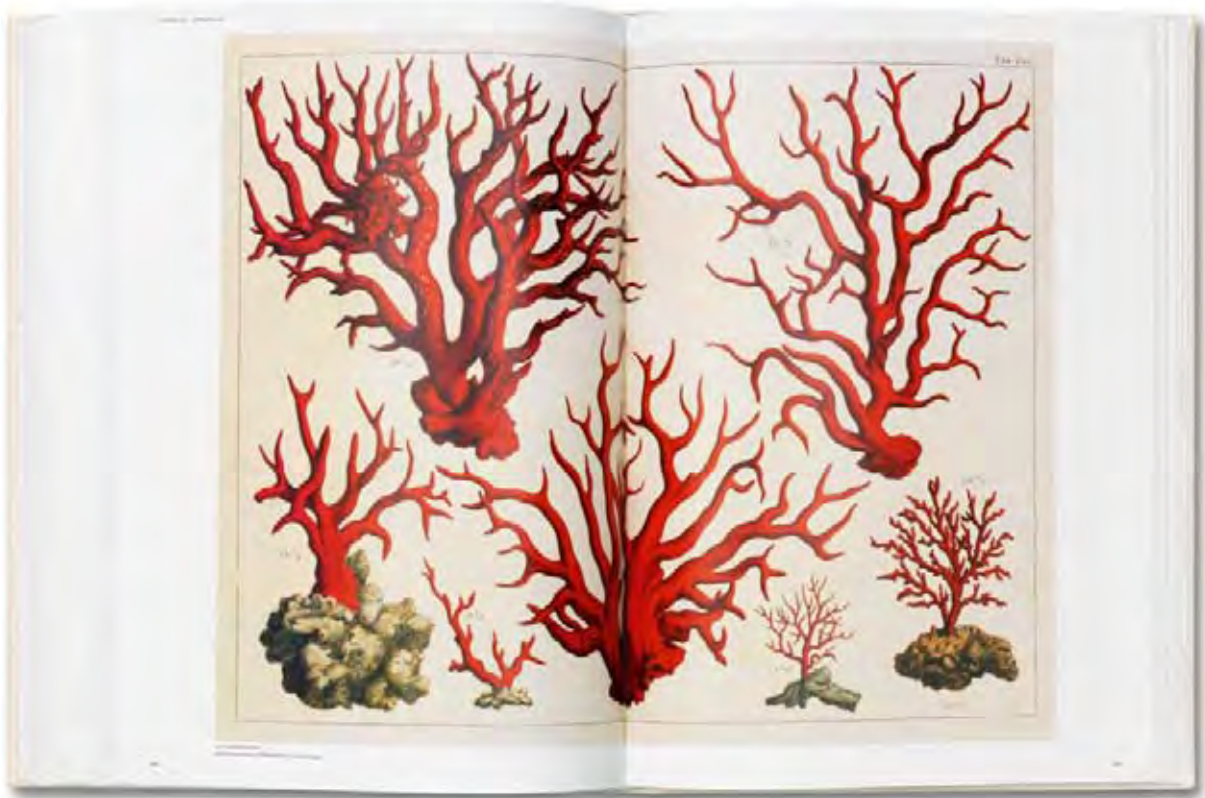
O nome completo do tesouro, em latim, é *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* — em português “Descrição detalhada de um tesouro muito rico sobre os principais e mais raros objetos naturais”.

O gabinete de curiosidades de Albertus Seba tornou-se tão famoso e importante que atraiu o interesse do czar russo Pedro, o Grande, e suas amostras de plantas serviram como fonte de pesquisa para Carlos Lineu, o naturalista sueco que criou o sistema de classificação científica.

Em um livro, a coleção se torna móvel e permanentemente acessível. Com a morte do colecionador, a tendência é que os objetos se dispersem, sejam descartados ou integrem outras coleções. Pouca coisa resta desta que foi uma das melhores coleções de sua época.

O frontispício alegórico, típico do período Barroco, contém uma pequena narrativa sobre o colecionador Albertus Seba, mostrando-o em frente a sua coleção de plantas e animais, com um livro aberto diante de si.





Albertus Seba, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio*, 1734-1765

Maria Sybilla Merian publicou em 1705 o livro *Metamorphosis Insectorum*, com 60 grandes ilustrações e descrições detalhadas. Merian reúne os animais em uma cena, criando um contexto que se aproxime de seu habitat natural. Suas composições artísticas são muito belas e influenciaram o design do primeiro volume do *Thesaurus* de Albertus Seba.

espécimes retratados só podem ser discerníveis pelas suas cores, o que exige do colorista habilidade e conhecimento do assunto.

O primeiro volume do *Thesaurus* de Seba se destaca por arranjar os elementos pictóricos diversos em uma composição global, habilmente posicionados em pequenas cenas, aumentando o efeito de naturalidade, assim como o valor informativo. Tal tipo de composição serviu de modelo para as enciclopédias visuais modernas, em que o maior número de elementos é colocado em uma mesma cena, com legendas explicativas acompanhando as imagens.

Na perspectiva, “o espaço é criado primeiro e, depois, os objetos sólidos do mundo representado são arrumados nele...” (John White, apud Szamosi, apud Santos, 2002, p. 115). Mas a perspectiva não tem utilidade na representação de plantas e animais, de modo que o espaço da página ganha autonomia em relação ao espaço real. Na ilustração de um livro com objetivo científico, a representação, muitas vezes, segue “regras não declaradas, mas sempre respeitadas e reconhecíveis” (Massironi, 1982, p. 64), e que podem ser identificadas nas gravuras de Seba. O desenho assume uma “função taxonômica”, que

pode ser observada em traços constantes: a representação frontal e a abolição do fundo.

Os outros volumes do *Thesaurus* não se baseiam em fontes previamente publicadas, mas seguem convenções contemporâneas da literatura científica: os animais são mostrados em fileiras, separados por gênero e sem sobreposição, para poder mostrar a figura inteira. Nos últimos volumes não há interação entre as figuras, mas foi preservada a correta proporção entre os elementos.

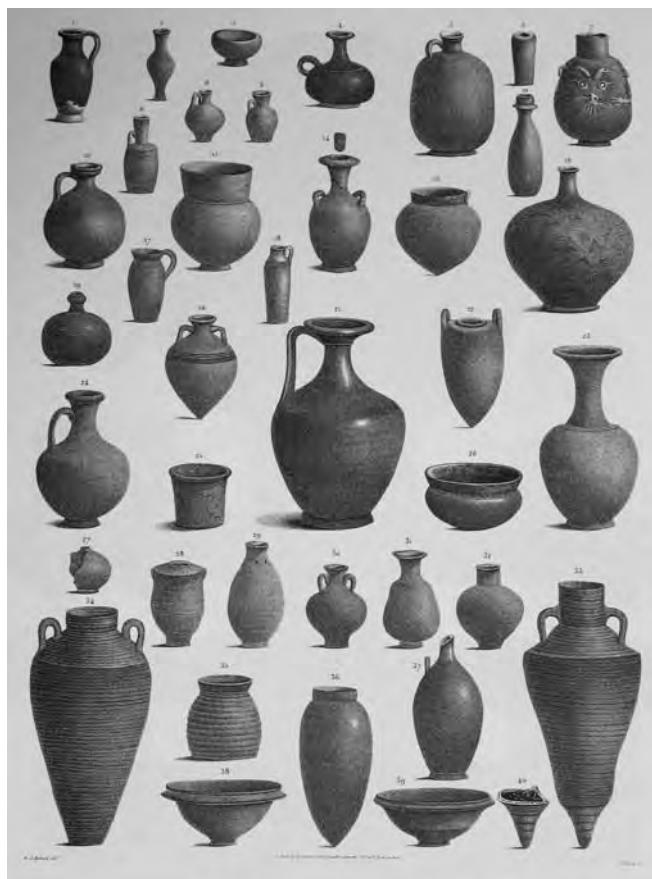


Albertus Seba, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio*, 1734-1765

Chama a atenção o arranjo ornamental dos objetos nas pranchas, principalmente pela disposição simétrica de conchas, pelos desenhos de insetos dispostos artisticamente, formando um novo desenho na página. É possível que o arranjo dos animais e conchas nas gavetas de armazenamento das coleções tenha sido usado como referência para desenhar as páginas, de modo a aproveitar ao máximo o espaço e ao mesmo tempo ser atraente para o olhar. Nesses livros ilustrados, a instrução científica e a apreciação estética são inseparáveis.

O livro de Seba tem a sua importância reconhecida na área de História Natural. O próximo livro a ser analisado é o responsável pela fundação de uma ciência nova, a Egíptologia, e indiretamente levou à decifração da escrita hieroglífica.

A campanha militar de Napoleão no norte do Egito foi acompanhada de uma expedição formada por 500 civis, entre eles um grupo de 167 eruditos, incluindo 21 matemáticos, 3 astrônomos, 17 engenheiros civis, 13 naturalistas, 4 arquitetos, 8 desenhistas, 10 homens de letras, e 22 tipógrafos com conhecimento de latim, grego e árabe. Foi criado um Instituto Egípcio e uma Comissão de Ciências e Artes, que sistematicamente catalogou tudo, que foi posteriormente meticulosamente desenhado, dos monólitos às estátuas colossais, dos instrumentos musicais aos adornos corporais. Com a derrota das tropas francesas, os objetos coletados pela expedição foram confiscados pelos ingleses, entre eles a famosa estela de Rosetta, que pesa 762 kilos. (Néret, 2001).



Página de *A Descrição do Egito*, 1809

Em fevereiro de 1802, Napoleão ordenou que a Imprensa Imperial iniciasse a publicação dos espólios científicos e culturais da expedição ao Egito, um trabalho que envolveu 400 gravadores, e durou quase 20 anos. *A Descrição do Egito* (1809), como ficou conhecida a obra, é um registro completo, incluindo não apenas uma descrição do mundo antigo, mas também um inventário completo da flora e fauna. Essa obra monumental comporta dez volumes e duas antologias. Contém 837 gravuras em cobre, mais de 3000 ilustrações, algumas com mais de um metro de largura.

Nas gravuras que ilustram a *Descrição do Egito*, o paralelismo conecta os elementos visuais: formas semelhantes são colocadas lado a lado. As conexões podem acontecer pela posição, orientação, sobreposição, sincronização, e também por similaridades em conteúdo. O artista coloca diversas imagens selecionadas em um mesmo contexto narrativo, formando um argumento coerente (Tufte, 2005).

O arquiteto e designer Owen Jones (1809-1847) reuniu as imagens que formam *The Grammar of Ornament* (1856), uma das pri-



Owen Jones, página de *The Grammar of Ornament*, 1856

meiras obras visuais de referência para artistas, arquitetos e designers, baseado em fontes primárias e secundárias (material impresso de outros livros). Algumas pranchas mostram frisos e ornamentos como se fossem molduras ao redor de uma figura maior, em outras páginas os padrões decorativos formam um tapete, rico em texturas, enquanto as páginas dedicadas ao Egito seguem um esquema de disposição simétrica de peças, do tipo utilizado na *Descrição do Egito*. A maioria das figuras, assim como acontece com os fundos e os ornamentos tipográficos (por motivos práticos), estão contidas em uma forma geométrica básica, um quadrado.

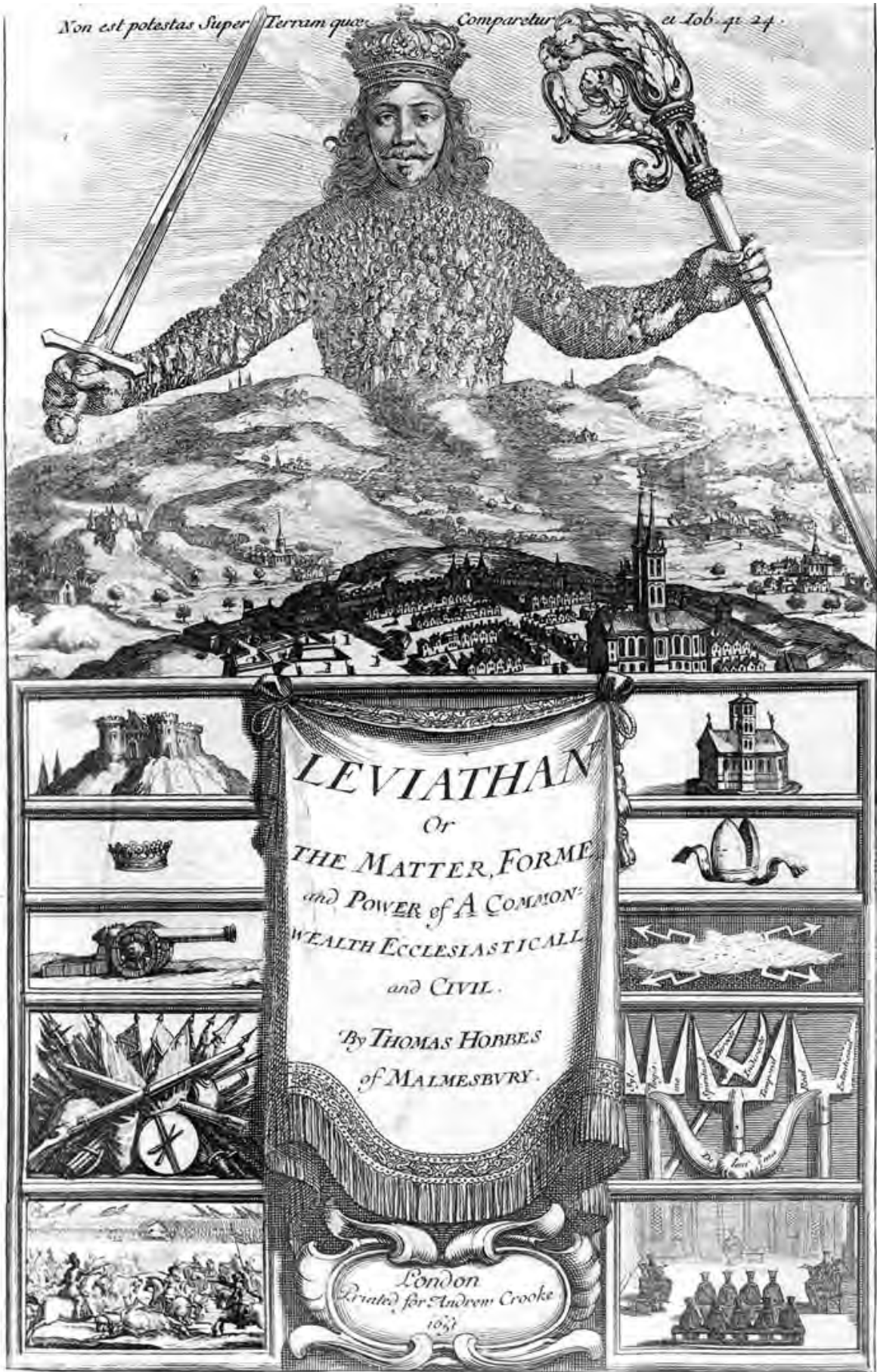
“Ao contrário de quase todos os dicionários europeus, onde as imagens são simplesmente um guia para o texto, a enciclopédia chinesa visa incluir todos os tópicos em uma série de pranchas, que o texto se dedica a explicar” (Sumi, 2006, p. 5).



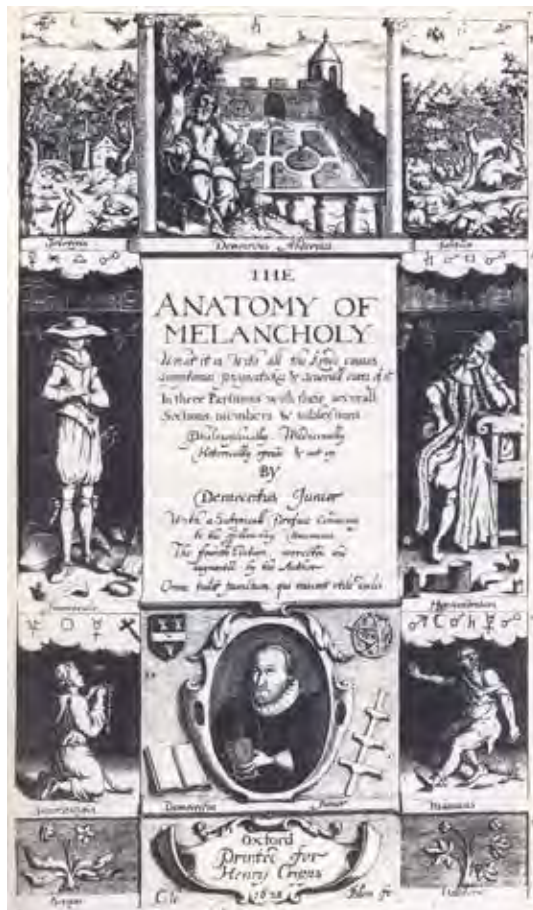
A.W. Pugin, *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, 1843

Outra contribuição importante para o desenvolvimento de uma sintaxe visual da página é a criação de frontispícios. No século XVI, o uso das gravuras em cobre tornou dispendiosa a impressão de livros com muitas ilustrações, e a maioria limitou-se a ter apenas uma gravura na folha de rosto. Artistas como Peter Paul Rubens (1577 -1640) foram encarregados de fazer os desenhos para os editores. Surgem as folhas de rosto emblemáticas, no início do século XVI, páginas decoradas que apresentam uma espécie de resumo visual dos assuntos do livro. Lembremos que um tipo de lista visual, chamado de elenco ou catálogo, e encontrado em pinturas barrocas, também pode ter influenciado a composição dessas páginas.

Desenhos combinam imagens diversas de objetos reais em um universo inventado, mostrando de uma vez o que nunca esteve junto. Ao contrário de mapas ou fotografias, não são representações de cenas pré-existentes, nem são o resultado da colocação de dados em formatos convencionais, tais como gráficos estatísticos, tabelas ou mapas. Em vez disso, duas estratégias gerais são usadas para dispor e organizar as várias imagens reunidas: compartimentos e cenas imaginadas (Tufte, 2005, p. 127).



Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651



Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, 1621

*Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton, tem na sua folha de rosto 10 compartimentos, que reproduzem a arquitetura intelectual do livro, formado por citações e paráfrases, argumento e organização, método intelectual e justaposição.

O frontispício de *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, de A.W. Pugin (1843) reúne na mesma cena 25 igrejas, capelas e escolas. O procedimento de agrupar os elementos tornou-se comum em livros de história natural, que mostram os animais em seu habitat, e as modernas enciclopédias visuais utilizam o mesmo recurso para mostrar aspectos diversos de antigas civilizações, montando um único cenário com edifícios que estavam em lugares distantes.

Este tipo de imagem apresenta “experiências visuais, sempre exprimíveis em palavras e, muitas vezes derivadas das palavras” (Tufte, 2005, p. 138). Servem para ilustrar um argumento, explicar uma tarefa, mostrar como algo funciona, listar possibilidades, narrar uma história.

Exemplo desse tipo de imagem composta é o frontispício de Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651), que combina os dois métodos de composição, a cena imaginada, na parte de cima, e os compartimentos na parte de baixo. O corpo do gigante (o Estado) é formado por inúmeras pessoas. Além disso, utiliza metáforas, analogias e paralelismo visual e verbal.

As imagens alegóricas utilizadas nos frontispícios são uma espécie de diagrama de relações. Sua estrutura permanece nos infográficos utilizados atualmente no jornalismo ou nos livros didáticos e nas enciclopédias visuais, em que as figuras deram lugar a diagramas lineares, que representam as relações entre os elementos.

## Enciclopedismo em livros de artista

Existem procedimentos de composição que podem ser denominados de enciclopédicos, como as listas, as tipologias e inventários. Em cada capítulo da tese, foi apresentado pelo menos um livro que dialoga com o tema do capítulo e ao mesmo tempo pode ser interpretado como enciclopédico, pela sua abrangência de temas, por se aproximar do inventário, pela quantidade de imagens.

Os livros mostrados neste capítulo são assumidamente enciclopédias, embora utilizem o enciclopedismo para produzir obras artísticas. Cada verbete apresenta um tipo de enciclopédia, uma abordagem diferente ao problema. Os títulos remetem ao enciclopedismo: labirinto, espelho, diretório e repertório.

Um diretório, forma de catalogar os dados e dispor a informação, serve de modelo para o livro de Jean-Benoît Lallemant. O uso da ordem alfabética e a busca de um critério racional para o ordenamento das imagens associam esta publicação de Lallemant ao ideal iluminista de conhecimento total.

A *Enciclopédia Visual* de Wladimir Dias-Pino, que foi abordada em linhas gerais no verbete “Museu de Papel”, agora é vista em detalhe, partindo da análise do conjunto de seis volumes publicados em 1990. A apresentação gráfica é parte do significado, por isso me detive em aspectos projetuais, como o uso da cor e o formato. Se-



guindo indicações das próprias imagens, aproximo a obra de Dias-Pino dos tratados da Arte da Memória do século XVII. Não é demais lembrar que o trabalho de Comenius, *Orbis Pictus*, pioneiro do uso de imagens com fins didáticos em obras de referência, é herdeiro dessa mesma tradição.

As enciclopédias visuais que são objeto deste capítulo são mais próximas de enciclopédias medievais e barrocas — em que a analogia, a semelhança e a justaposição eram critérios para a organização do volume — do que da estrutura alfabética adotada na *Encyclopédie* (apesar da grande influência que a enciclopédia francesa teve nas enciclopédias modernas).

Em homenagem ao escritor argentino Jorge Luis Borges, que tem o espelho (e o labirinto) como temas recorrentes em sua obra, além do seu amor por livros em geral, e por enciclopédias e atlas em particular, foi criado o verbete “espelho”. Chamar uma enciclopédia de espelho, hoje em dia, pode parecer um abuso, mas este era o nome dado pelo frade dominicano Vicente de Beauvais (c. 1190 — 1264?) à sua obra, *Speculum Majus*, ou Grande Espelho, a principal enciclopédia usada durante a Idade Média. Neste verbete, apresento alguns livros de uma obra grandiosa, uma enciclopédia que saiu das páginas de Borges. A ideia de reconstruir uma enciclopédia inteira de um mundo imaginário a partir de um único volume tornou-se realidade nas mãos de uma dupla de artistas, que produziram os 50 volumes da *Segunda Enciclopédia de Tlön* ao longo de dez anos.

Motivo barroco por excelência, o labirinto é uma metáfora e ao mesmo tempo funciona como diagrama da moderna enciclopédia, que não tem começo nem fim. Em uma estrutura labiríntica, cada imagem (ou cada capítulo) é compreensível por si só, mas também em relação ao conjunto (Calabrese, 1988). A vertigem de encontrar um livro dentro de outro dentro de outro é o que me levou a chamar a *Enciclopédia Paralela* de Batia Suter de labirinto. Um livro feito de livros também é um motivo barroco. Em inglês, existem duas palavras para designar um labirinto. *Maze* também quer dizer maravilha, estupor, a sensação vertiginosa que temos diante dessa obra.

“Para além da sabedoria do título, o *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais é ainda significativo por uma outra razão - o facto de ser uma das primeiras enciclopédias a sobredotar o texto escrito com o valor de evidência das imagens dando assim expressão formal à relação especular da enciclopédia com o mundo.

Ele inaugura um estilo que se caracterizará pelo facto de a enciclopédia incluir, com grande frequência a partir do século XVIII, materiais linguísticos não lineares, tais como gravuras, desenhos, diagramas, ilustrações, mapas, cartas, atlas, fotografias, tabelas estatísticas e esquemas de variados tipos.

Ao contrário do dicionário, a enciclopédia tende ao aproveitamento semântico dos recursos diagramáticos da linguagem pondo-os ao serviço da referência e da descrição - imagética, icónica, cartográfica - do mundo para que ela remete e que nela se espelha” (Pombo, 2006b).

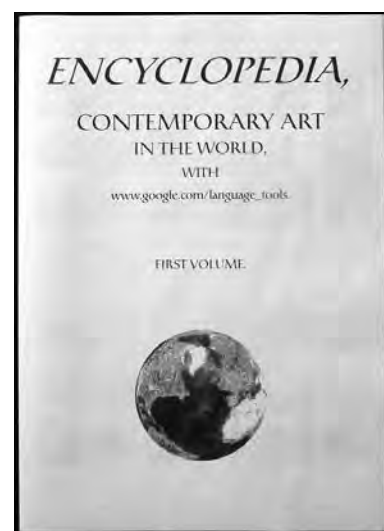
# Diretório

A enciclopédia fornece regras para combinar a cada passo as condições que nos permitam usar a linguagem para dar sentido – segundo algum critério provisório de ordem – a um mundo desordenado (ou cujos critérios de ordem nos fogem).  
Umberto Eco

A Encyclopédie de Diderot e D’Alembert se propunha a reunir todo o conhecimento de sua época. Ao limitar sua ambição aos conhecimentos gerados pela ideia de “arte contemporânea”, a enciclopédia do artista francês Jean-Benoît Lallemand se propõe a representar tal projeto na era do Google. O título completo é *ENCYCLOPEDIA, contemporary art in the world, with www.google.com/language\_tools* (2010). O subtítulo “volume um” indica (ou ameaça) uma sequência.

Utilizando a ferramenta language\_tools do google, cada domínio local (França “.fr” Inglaterra “.uk” Brasil “.br”, etc.) foi objeto de uma pesquisa no Google. A expressão “arte contemporânea” foi traduzida na língua mais falada no país pesquisado. Uma vez que alguns países, como o Irã, não tem um domínio na Internet – ainda que o Google permita fazer uma tradução para o Farsi (a língua persa) – uma pesquisa foi então realizada em todos as seis línguas afiliadas para os países que não têm um domínio. No verso da contracapa são listados os domínios que não oferecem a possibilidade de uma pesquisa específica, bem como domínios onde não há tradução possível com a ferramenta de tradução do Google. As primeiras nove imagens exibidas pelo motor de pesquisa em cada domínio foram selecionadas para a publicação.

Entregues à lógica do Google, essas imagens sem legendas não são mais do que imagens de si mesmas. A ideia da enciclopédia, que fundou o projeto de Jean-Benoît Lallemand, permite, pelo menos, um vislumbre dos limites do conhecimento que a Internet é a ferramenta: as imagens substituem os conceitos, a ordem de apresentação das respostas do Google depende do número de consultas para cada termo pesquisado, o resultado não é o mesmo de um dia para outro, etc. A definição de conceitos não é mais possível, porque o motor de busca não responde a uma demanda, mas impõe uma imagem da arte





Jean-Benoît Lallemand, *ENCYCLOPEDIA, contemporary art in the world*, with [www.google.com/language\\_tools](http://www.google.com/language_tools), 2010

contemporânea, a enciclopédia torna-se um periódico continuamente atualizado.

Cada página da publicação apresenta quatro países, com suas respectivas bandeiras, o nome oficial do país escrito na língua (e na escrita) oficial, informando a seguir o endereço da página inicial do google e o seu domínio (as duas últimas letras do endereço eletrônico, usadas para saber em que país está hospedada uma página da internet). Após as informações básicas que identificam cada país, nove miniaturas dispostas em três colunas de três fileiras mostram as imagens, acompanhadas da legenda: “Resultados 1 a 9 de 686.000 para arte contemporânea”.

A internet promete um olhar sobre o mundo inteiro e sobre o conhecimento, mas não oferece mais do que uma globalização: a ocidentalização de todas as formas culturais. Em alguns países não existe formação em arte, nem mercado de arte, nem museus de arte contemporânea. O livro mostra uma visão etnocêntrica, pois aplica a todos os países um critério de apreciação estética europeu: o termo “arte” não fazia parte do vocabulário de povos da Ásia e da África até recentemente, e por isso não é de se estranhar que o termo “arte contemporânea” seja praticamente desconhecido em alguns países: o Quênia mostrou apenas 3 resultados (sendo um deles o mapa da África, destacando a localização do Quênia no continente africano).

Mesmo em países ocidentais, os resultados para a pesquisa “arte contemporânea” mostram anúncios de exposições de artistas estrangeiros, a maioria de grande porte, de artistas renomados internacionalmente, como a mostra de Jeff Koons na Romênia. Também aparecem nos resultados imagens de todo tipo: logotipos, a fachada e mapas de localização de museus e centros culturais. Em alguns casos, aparecem imagens vernaculares, artesanato e costumes tradicionais. Até a Mona Lisa, que talvez seja a obra mais conhecida da arte ocidental, é mostrada junto com os resultados para a palavra “arte contemporânea”, o que não deixa de ser um comentário irônico sobre a ausência de uma política pública para a arte, ou sobre o “atraso” cultural de alguns países.

Em um país praticamente desconhecido como o Brunei, as imagens mostram apenas solenidades oficiais, políticos com uniforme militar, auditórios cheios e a entrega de prêmios; o Paquistão mostra retratos de artistas e a bandeira nacional, mas nenhuma obra de arte. Ou seja, continuamos sem conhecer a produção artística desses países.

A pesquisa também funciona como um indicador de pobreza material e cultural. Belize, um pequeno país de economia agrícola situado na América Central, com independência reconhecida somente em 1992, tem a seguinte legenda: sua busca — arte contemporânea — não encontrou nenhum documento.



Jean-Benoît Lallemand, *ENCYCLOPEDIA, contemporary art in the world, with www.google.com/language\_tools*, 2010

O confronto de imagens e legendas não deixa de trazer algumas surpresas, e ao mesmo tempo mostra os equívocos de tal método: uma pintura do inglês Francis Bacon aparece nos resultados da Costa Rica, uma fotografia do cantor Michael Jackson é mostrada em um país árabe, uma obra do norte-americano Jack Pierson na Guatemala. Outros exemplos de que os critérios utilizados não podem ser levados a sério: o Museu de Arte Moderna de Niterói (RJ) é mostrado junto com outras imagens no Chile, e a fachada do Centro Pompidou de Paris aparece em Luxemburgo.

Pelo menos uma imagem se repete nos resultados mostrados na publicação, o retrato de uma menina, que ficamos sem saber se é venezuelana ou argentina, ou mesmo se o fotógrafo autor das imagens tem uma das duas nacionalidades, pois a imagem aparece sem legenda nos dois lugares.

Publicado em formato tablóide, mas com um papel branco mais encorpado do que o papel jornal, a área maior da página serve para exibir mais resultados do que seria possível em um formato padrão de livro, estimulando este tipo de comparação. A aparente neutralidade do método revela as disparidades culturais, sociais e políticas: os países mais pobres, preocupados com a sobrevivência, não têm tempo para produzir obras de arte.

# Repertório

Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas.  
Deleuze & Guattari, 2004, p. 22

Para o artista do renascimento, “o conhecimento do mundo não depende mais do conhecimento do justo funcionamento do signo, mas de sua justa interpretação” (Melot, 1984, p. 71). Para auxiliar nessa tarefa interpretativa, são criados os livros de emblemas, utilizados pelos pintores como uma gramática ou um dicionário de sinônimos. O livro de emblemas de André Alciati (1521), publicado dez anos depois de sua redação, foi traduzido em toda Europa, em edições comentadas e aumentadas; teve mais de 150 edições, incluindo uma, em Pádua (1621), com mil páginas. A *Iconologia* de Cesare Ripa, outro grande tratado sobre os emblemas, é de 1603 e continuou a influenciar pintores até o final do século XIX.

Há anos Wladimir Dias-Pino vem se dedicando ao ambicioso projeto de organizar e produzir os 1001 volumes de uma Enciclopédia Visual. Na década de noventa ele deu uma amostra das potencialidades desse projeto através da publicação de seis volumes. A enciclopédia de Wladimir, em muitos sentidos, se parece com os livros de emblemas, um “repertório de motivos para uso de artistas e artesãos” (Melot, 1984, p. 73).

Na página de crédito, ao lado do nome do autor, aparece a palavra “leitura gráfica”: Wladimir não realizou os desenhos, mas propõe uma nova forma de olhar para o seu repertório acumulado e classificado ao longo dos anos.

A Enciclopédia Visual estabeleceria uma disposição orgânica das matérias ao procurar reproduzir a ordem do mundo segundo critérios de analogia, de subordinação etc., tal como compreendidos e idealizados no período de produção. Princípios, aliás, adotados em projetos de enciclopédias anteriores à de D’Alembert e Diderot quando ainda não se adotava a ordem alfabética. Haveria na Enciclopédia Visual um índice de blocos conceituais, aos quais Dias-Pino se refere como naipes, mas não uma medida de clareza e transparência da informação. Seria trabalho do leitor interrogar as imagens e delas construir o seu percurso. (Câmara, 2008, p. 3).

Um tratado famoso de 1410 (*Astronomia: The Imago Mundi*, de Petrus de Aliaco) é muitas vezes mencionado erroneamente como uma enciclopédia. Trata-se de um compêndio astronômico de grande importância, usado por Cristóvão Colombo.

O volume da Enciclopédia que mais diretamente é associado à tradição da iconologia e da arte da memória é chamado *Ante a comunicação visual da astrologia* (vol. 54), tema que também é caro ao historiador Aby Warburg, que reuniu uma extensa coleção de imagens sobre o assunto, hoje disponíveis na coleção fotográfica do Instituto Warburg de Londres. A representação de constelações forma a única tradição iconográfica ininterrupta desde a Antiguidade clássica até o Renascimento. Com a introdução da astrologia árabe na Europa Ocidental no final da Idade Média, as imagens dos sete planetas e outros fenômenos foram adicionados a este repertório.

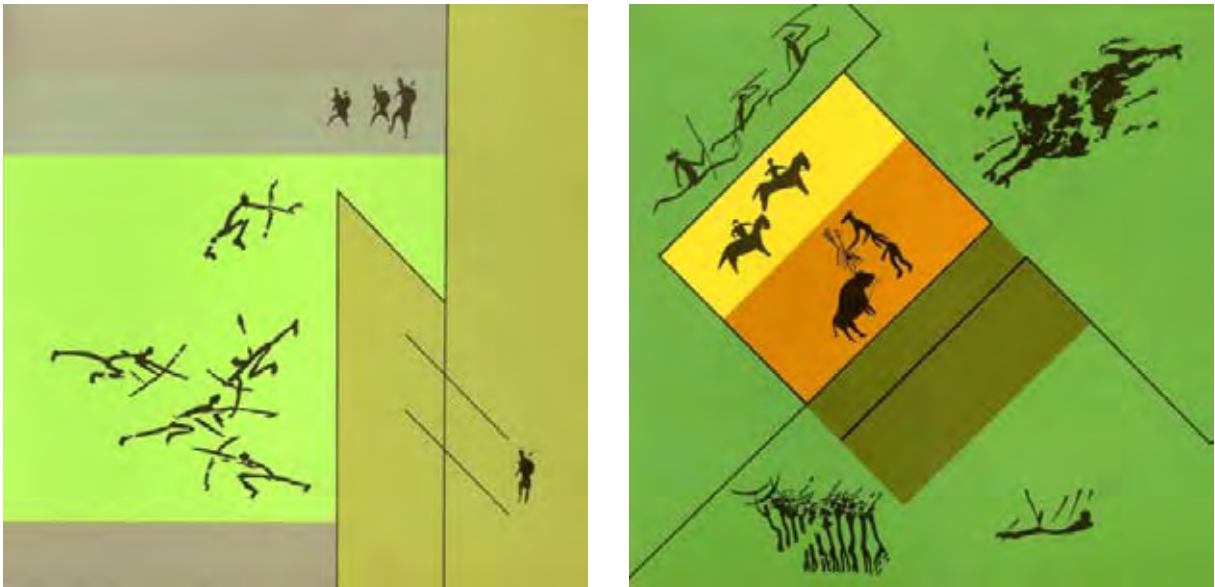
A maioria das imagens são desenhos a traço, reproduzidos a partir de xilografuras ou gravuras em metal, mas também encontramos uma fotografia em alto contraste de um baixo relevo representando o signo escorpião em uma prancha, e a fotografia de uma moeda romana em outra.

Fazem parte do volume diagramas de constelações (cão, unicórnio, gêmeos); tabelas com correspondências entre os órgãos humanos e os signos do zodíaco; um disco mágico, com oito divisões: *homo*, *prophetia*, *geomantia*, *ars memoria*, *genethialogia*, *physiognomia*, *chiromantia*, *pyramidum scientia*.

Encontramos em meio a figuras repletas de simbolismo uma gravura que mostra o personagem Fausto segurando um livro aberto, de pé dentro de um círculo mágico, o diabo do lado de fora: a figura é uma metáfora do saber enciclopédico, o desejo de conhecer tudo.



Wladimir Dias-Pino, *Ante a comunicação visual da astrologia*, coleção *Enciclopédia Visual*, vol. 54, 1990



Wladimir Dias-Pino, *Pré história: uma leitura projetada*, coleção Enciclopédia Visual, vol. 256, 1990

Reconhecemos dois estilos de xilogravura, de épocas diferentes, representando o mesmo tema, comum em tratados de alquimia: uma delas tem as linhas de contorno grossas, usadas nos incunábulos e vinculadas ainda à tradição medieval, enquanto a outra tem meios-tons produzidos por linhas finas paralelas.

As figuras são de contextos distintos (um trecho da tapeçaria de Bayeux, desenhos em um vaso grego); separadas geograficamente (na mesma prancha, um mapa astrológico chinês e um mapa árabe) ou estilisticamente (calendários medievais europeus, gravuras de Gustave Doré). Imagens que pertencem, do ponto de vista do estilo, ao mesmo zodíaco aparecem em pranchas diferentes, mostrando que existe uma correspondência entre as pranchas, e que elas formam uma rede de associações. Tal reunião de elementos diferentes, de acordo com um tema comum, perpassa todos os volumes publicados da Enciclopédia Visual.

Diferente do primeiro volume da Enciclopédia Visual, feito em colaboração com João Felício dos Santos e publicado no início da década de 1970, os seis volumes foram publicados sem encadernação, como um portfolio acondicionado em uma caixa-luva. Este formato foi usado por algumas enciclopédias no século XX. O método de folhas soltas é uma forma de garantir a permanente atualização da enciclopédia, pois novas páginas podem ser acrescentadas a qualquer momento. As guerras e a instabilidade econômica são inimigos desse



tipo de publicação, pois inviabilizam a continuidade. Ao mesmo tempo, produzem em alguns leitores “a sensação de insegurança, diante da possibilidade de não conseguir nunca ter o produto final em mãos” (Collison, 1964, p. 7).

Em *Pré história: uma leitura projetada* (vol. 256), um desenho parietal é mostrado ao lado de um fóssil de esqueleto humano sepultado em posição fetal, os ossos com rachaduras indicam a passagem e o acúmulo do tempo e de sedimentos.

Não é possível saber com certeza a função dessas imagens. Algumas pranchas mostram objetos, paredes e pedras desenhadas com sinais abstratos. Um grupo de figuras, agachadas ao redor de peças de cerâmica, realizam uma atividade doméstica. A maioria das páginas mostram cenas de caçada, algumas mostram figuras humanas em movimento, os desenhos parecem dançar.

Pelo estilo dos grafismos e pelo tipo de traço, o livro parece reunir desenhos de locais e épocas diferentes em uma mesma cena, indicando que existe uma persistência de formas ao longo dos séculos, e também uma coincidência de formas semelhantes em lugares distantes entre si.

Do ponto de vista técnico, o trabalho também é muito bem realizado: a impressão de grandes áreas de cor de preenchimento uniforme não é uma tarefa fácil. Uma paleta reduzida de cores foi utilizada na impressão da maioria dos volumes: laranja, amarelo, verde, azul



Wladimir Dias-Pino, *A lisa escolha do carinho*, coleção Enciclopédia Visual, vol. 62, 1990



Wladimir Dias-Pino, *A lisa escolha do carinho*, coleção Enciclopédia Visual, vol. 62, 1990

claro, azul escuro, cinza, prata, preto. A combinação de técnicas de sobreposição e transparência produz uma grande variedade, demonstrando seu domínio do processo gráfico. Em cada prancha, fundos abstratos, com figuras orgânicas ou geométricas, com predomínio do segundo grupo, e uma cor de fundo, nunca vemos o branco do papel. A cor tem um papel importante de integração dos elementos, e garante a unidade do conjunto, apesar da grande diferença de estilo.

Um dos volumes em que a sobreposição é mais utilizada chama-se *A lisa escolha do carinho* (vol. 62). As pranchas associam frases de escritores e poetas brasileiros e portugueses (Oswald de Andrade, Drummond, Guimarães Rosa, Casimiro de Abreu, Manuel Bandeira, João Cabral, Fernando Pessoa, Bocage) a desenhos de corpos femininos. A economia de traços parece um equivalente visual da frase “O amor faz monossílabos”, de Machado de Assis; um detalhe da anatomia ampliado, um eco do verso “eu sou do tamanho do que vejo”.

A maioria dos desenhos a traço são rostos de mulheres, alguns sem o contorno da face, apenas boca, nariz e olhos que surgem da



Wladimir Dias-Pino, *Aubrey Beardsley: Febres do capricho*, coleção Enciclopédia Visual, vol. 871, 1990

página. Os traços largos de pincel, geralmente usados como fundo ou em alguns detalhes das figuras, como os cabelos, contrastam com as linhas finas feitas a bico de pena.

Outro volume que reúne desenhos de mulheres é *Aubrey Beardsley: Febres do capricho* (871). Este livro parece, à primeira vista, uma exceção ao conjunto de seis livros publicados em 1990: é o único em que a autoria das imagens é conhecida, e o único com um pequeno texto de apresentação em uma das pranchas (“Uma vasta obra gráfica em 26 anos de vida: êxtase dia e noite. A vivacidade da criação e o resultado da técnica tão refinada: a linha decorada e velocidade”).

O texto é descritivo e ao mesmo tempo poético, não chega a ser informativo, como os textos de enciclopédias escolares, que se contentam em informar dados biográficos e apresentam sínteses empobrecedoras da obra. A apresentação continua:

Seus desenhos no puro contraste do branco e das massas negras do ritmo da linha branca e negra. Os motivos ornamentais, embora arrancados da natureza (flores) demonstram claramente que foram feitos à luz artificial e a criação sem o compromisso com uma realidade compacta: a ausência de fundo.

Às vezes, a ampliação engrossa a linha de contorno, e a diferença de espessura demonstra que os desenhos foram tirados de locais diferentes. O livro não é mera reprodução de obras, mas uma obra original, combinando imagens diferentes para produzir cenas inéditas.

Algumas imagens estão em negativo, as linhas pretas se tornam linhas brancas, e o desenho a bico de pena de Beardsley fica parecido com uma xilogravura. Wladimir cria os planos de profundidade pela sobreposição, como nas estampas japonesas. Tal recurso de composição é enfatizado pela presença de elementos geométricos que estruturam e dividem o espaço. As molduras são incorporadas, fazem parte da cena: colocadas em evidência, comentam e transformam o espaço, de modo que uma das figuras parece estar sentada sobre uma linha que emoldura a figura principal de uma das pranchas.

Uma das características dos desenhos de Beardsley como ilustrador são as bordas e os ornamentos para a página. Na Enciclopédia Visual, um detalhe ampliado de um desenho ornamental produz relações espaciais novas com a área impressa. Em outra prancha, uma mulher faz um gesto indistinto entre apontar e tocar com a ponta do dedo a moldura externa, a relação entre figura/fundo se torna ambígua.

A linha do horizonte, no alto da página, se converte em uma cortina levantada por um garoto: a página é um palco. Uma cena interior, um quarto, tem o chão e uma parte da parede preenchida de preto, ocupando quase a metade da área da prancha. Uma estampa indica um papel de parede de meia-altura. O cenário é integrado com o fundo amarelo com um recurso gráfico muito simples: o prolongamento da linha formada pelo limite entre o papel de parede e a parede do quarto sugere continuidade entre o interior e o exterior. Para reforçar essa ideia, no lado oposto da página surge uma figura pela metade, coincidindo com o limite da prancha, como se entrasse em cena.

Diferente dos outros livros, apenas três pranchas possuem uma terceira impressão, as outras 33 são impressas em apenas duas cores (preto sobre amarelo, azul, verde, rosa e laranja). O fundo neutro, uniforme, integra as cenas, como nas pinturas de paisagem chinesas e na tapeçaria de Bayeux, a transição entre os espaços, dentro e fora, alto e baixo, é feita pelo vazio que existe entre as figuras.

Fazem parte da enciclopédia dois volumes dedicados à escrita, em que as palavras são consideradas como um desenho, independente de seu significado.



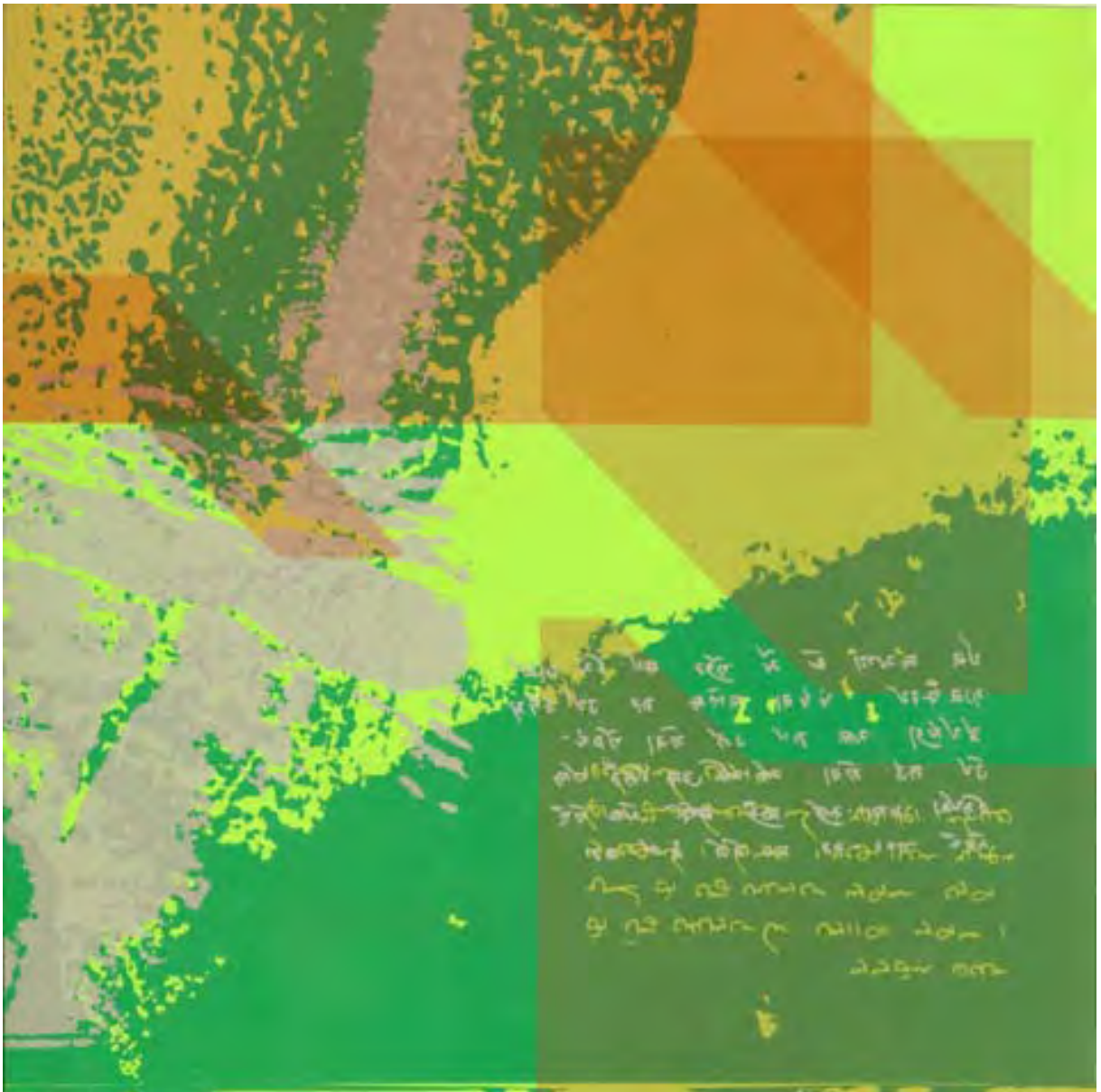
Wladimir Dias-Pino, *Naquele flutuar das escritas: caligramas*, coleção Enciclopédia Visual, vol. 437, 1990

O volume com os caligramas (*Naquele flutuar das escritas: caligramas*, vol. 437) é o que tem menos intervenções gráficas, as figuras aparecem ocupando grande parte da área da página, a maioria delas está centralizada, como quadros em exposição.

Os caligramas podem ser agrupados de acordo com a língua em que foram escritos, o que muitas vezes corresponde a uma divisão geográfica: um grupo de imagens com escrita devanagari, da Índia, inclui um búzio, uma mandala e um pavão, cuja cauda é formada por penas com letras inscritas.

A caligrafia árabe aplicada em objetos utilitários é reproduzida em um desenho a traço. Fazem parte da seleção do Oriente Médio as escritas zoomórficas (pássaros, cavalo, elefante) ou antropomórficas (uma pessoa, um rosto formado por palavras) e o perfil de uma cidade (no estilo *kufi*, uma forma mais geométrica, é uma das poucas pranchas deste volume com uma intervenção gráfica no fundo).

Além das formas, as cores também são usadas para criar correspondências entre grupos de pranchas dentro de um volume: uma inversão de cores, amarelo sobre preto e preto sobre amarelo, aproxima dois tipos de aves. Um tigre, ou leão, que representa a força dos califas (Ali, Omar, Hassan, Hussein, os sucessores do profeta Muhammad), é a única figura árabe que aqui não aparece solitária na página, mas agrupada em trios, em duas pranchas diferentes.



Wladimir Dias-Pino, *Escritas arcaicas*, coleção Enciclopédia Visual, vol. 447, 1990

Os ideogramas formam o corpo de um boi, signo do horoscópo chinês, ou fazem o contorno de frutas, flores; são inscritos em lápides ou em moedas. Destaca-se no grupo do extremo oriente um ideograma grande, preenchido por um texto com outros ideogramas, palavras dentro de uma outra palavra — seu formato remete ao poema em forma de cauda de Lewis Carroll (1832-1898) sobre a disputa entre o gato e o rato, incluído em *Alice no País das Maravilhas* (1865) e também reproduzido nesse volume.

O poema “*il pleut*”, de Apollinaire (1880-1918), é o único que tem a identificação do autor na própria imagem, provável homenagem ao poeta que cunhou o termo caligrama para designar uma forma de

poesia que existe desde a Grécia antiga. O nome do poeta francês é escrito à maneira japonesa, na vertical, as letras caindo, imitando o texto do seu mais famoso poema.

Dois desenhos incluídos no volume, com a representação alegórica da constelação de Aquário e de Sagitário, fazem parte do que ficou conhecida na Idade Média como *carmina figurata*. O texto inscrito no corpo das figuras é a versão carolínea de um poema grego de Aratus, que viveu na Ásia menor no séc. III aC. Esse poema é uma obra coletiva: a tradução (incompleta) feita por Cícero em sua juventude foi terminada por Hugo Grotius e teve os desenhos acrescentados por Julius Hyginus. O poema fala de fenômenos celestes, os desenhos representam constelações e signos zodiacais. Essas pranchas fazem a ligação com o volume 54 da Enciclopédia Visual, *Ante a comunicação visual da astrologia*.

Chama a atenção a presença de figuras mitológicas associadas à escrita: além da mitologia grega (o centauro em um dos *carmina figurata*), tem Hanuman, o deus-macaco hindu, com o corpo coberto por escritas, incluindo os pés e o rosto, com a sílaba *om* na palma da mão. Outro animal mitológico presente neste volume é o cavalo alado com cabeça de homem, que levou o profeta Muhammad ao céu.

As *Escritas arcaicas* (vol. 447) completam o grupo de livros publicados até o momento. Como em um *graffiti*, as escritas ocupam um lugar discreto na página, às vezes apenas uma linha de texto, às vezes um parágrafo, se comparadas com o volume de caligramas, em que as imagens, de tamanho grande, ocupam o centro da página. O fundo geralmente tem texturas, que parecem detalhes ampliados de fotografias de muros ou outras superfícies com inscrições. Dos quatro cantos do mundo, fazem parte do volume a escrita nabatéia (que deu origem ao árabe), etrusca (que deu origem ao nosso alfabeto, romano), brâmane, tamil, devanagari...

Nos volumes da Enciclopédia Visual de Wladimir Dias-Pino aqui analisados, aparece a expressão “leitura gráfica” associada ao nome do artista, que realiza, de fato, uma leitura/interpretação das imagens que fazem parte de seu acervo iconográfico, ao mesmo tempo em que propõe que cada um faça a sua leitura, recombina as pranchas, procurando analogias.

# Espelho

Eu mesmo não sei dizer o que quero; talvez eu nada queira do que sei, e sim aquilo que desconheço.  
(Ficino apud Hocke, 1986, p. 29)

Em 1997, os artistas Ines von Ketelhodt e Peter Malutzki começaram a trabalhar em *Zweite Enzyklopädie von Tlön*, uma tentativa de reconstruir a Segunda Enciclopédia de Tlön. O projeto foi inspirado pelo conto de Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1947); o epílogo intrigante afirma: “se a nossa previsão não é equivocada, uma centena de anos a partir de agora alguém vai descobrir os cem volumes da Segunda Enciclopédia de Tlön”.

Em dez anos (1997 – 2006) foram publicados cinquenta volumes em uma edição de 40 exemplares numerados e assinados. O alfabeto é o sistema de ordenação utilizado para esta enciclopédia e todo o espectro de A a Z é apresentado. Todos os volumes têm um formato unificado de 12,5 por 20 cm, são encadernados manualmente e geralmente são costurados. A espessura da lombada varia de acordo com a quantidade de folhas. O bloco com todos os cinquenta volumes tem um comprimento de cerca de 63 cm. As capas, impressas ou não, são de diversos materiais (a maioria em papel ou tecido; uma delas tem encadernação em couro), mas todas dentro de uma escala de cinzas, do claro ao escuro. Cada volume traz um rótulo na lombada, impresso com as quatro primeiras letras da sua palavra-chave (desde que a palavra-chave tenha mais de quatro letras).

Diferentes técnicas foram utilizadas, tais como composição manual ou *computerset*, tipografia, ofsete, os livros são impressos com tipos de chumbo, polímero, linóleo, régua de bronze. Von Ketelhodt e Malutzki usaram material encontrado, como páginas de livros diferentes, alguns antigos, outros novos, enciclopédias, gibis, lista telefônica de Nova York, mapas ou cartazes de propaganda de grande formato, jornais, cédulas, papel de parede. Os textos são frequentemente utilizados em sua língua original, às vezes traduzido para o alemão. Assim, os leitores vão encontrar textos em inglês, alemão, espanhol, francês, italiano, polaco, russo, grego, dinamarquês, entre outros.



## Sobre o projeto, Malutzki e Ketelhodt dizem:

Nós percebemos que só podíamos fazer justiça a nossa ambição presunçosa de abraçar o mundo inteiro em cinquenta volumes em detalhes e fragmentos, mas esperamos que os fragmentos encontrados dêem uma noção de toda a estrutura. O conto de Borges, para o qual devemos o título da enciclopédia, desempenhou um papel importante como fonte de inspiração, mas só podemos apresentar o mundo idealista de Tlön espelhado no nosso próprio mundo. Já no primeiro volume citações de Borges aparecem esporadicamente. Mas só depois de alguns anos percebemos que, entretanto, uma parte substancial do texto de Tlön, distribuídos em vários volumes, tinha encontrado seu caminho para a enciclopédia, e nós, então, decidimos incorporar gradualmente o texto completo na enciclopédia, como um fio condutor, por assim dizer, que aponta o caminho através do projeto em caminhos intrincados. Porque tínhamos utilizado, além de uma tradução alemã, também o original em espanhol, bem como uma tradução em inglês e uma francesa desde o início, o texto na enciclopédia agora é multi-lingual, com muitas vozes, em parte não reconhecível à primeira vista (por exemplo, na folha de guarda preta do volume ZEIT). Assim como o texto de Borges se escreveu no projeto quase por conta própria, e no início não era nem mesmo intencional, o projeto também influenciou e mudou seus criadores (Malutzki; Ketelhodt, 2007).

A obra incorpora circunstâncias de vida e locais onde viveram os artistas, as viagens (reais e fictícias) estão refletidas no projeto: as pessoas e os livros que os influenciaram também.

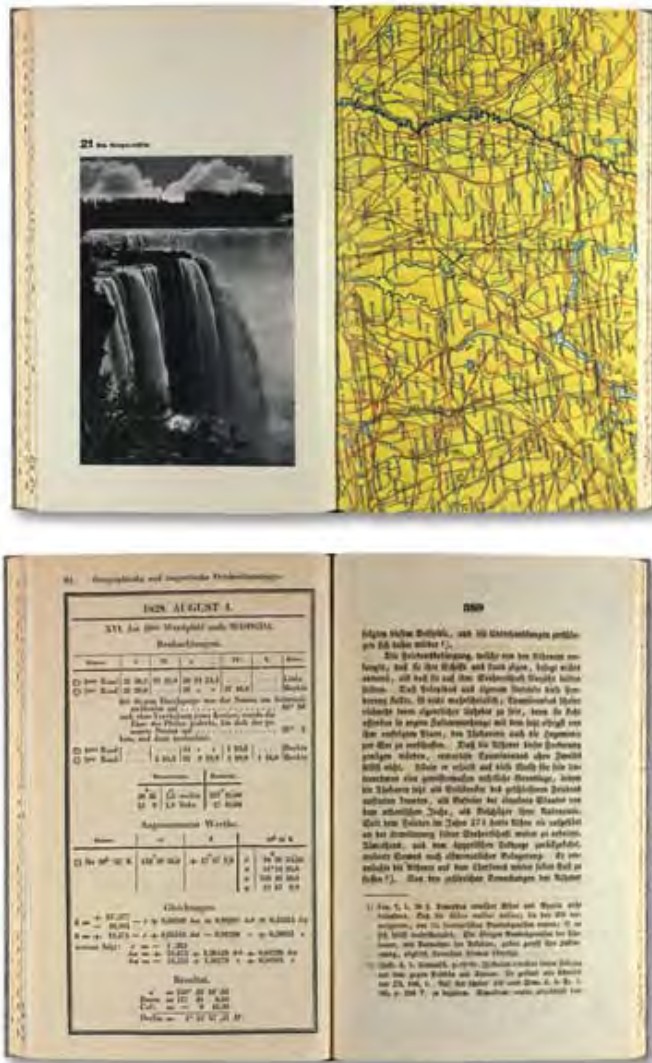
Os cinquenta títulos cobrem todas as letras do alfabeto, mesmo que para isso utilize termos em alemão, inglês, espanhol e francês. Os títulos também podem ser agrupados por temas: *Eau*, *Erde*, *Fuego* e *Air*, os quatro elementos; *Fauna* e *Flora*, a história natural; *Atlas* e *Mapamundi* tratam de mapas imaginários e cartões postais de várias partes do globo; *Blau*, *Rouge* e *Yellow*, as cores primárias; os volumes *Boot* (barcos), *Schiffahrt* (transporte) e *Seestücke*, utilizam imagens de uma enciclopédia sobre navegação e transportes; alguns volumes são complementares, como *Mond* e *Nacht*, (lua e noite) e *Tod* (morte) e *Umbilicus*, uma metáfora para a origem da vida.

Temas borgianos deram origem a outros volumes: *Espejo* e *Labyrinth*, *Rêve* e *Schatten* (sombras) ou os seres imaginários, em *Drache* (dragão); referências à própria ideia de enciclopédia, em *Leibniz*; três volumes derivam diretamente do título do conto de Borges (*Orbis Tertius*, *Tlön*, *Uqbar*) enquanto outros reproduzem fragmentos desse conto (*Palimpsest*, *Quiz*); autores e temas caros a Borges tornam-se volumes da enciclopédia, como Robert Louis Stevenson (*Virus*) e *Yggdrasil*, árvore da mitologia nórdica.

Em ordem alfabética, os cinquenta volumes da Segunda Enciclopédia de Tlön: Air | Atlas | Blau | Boot | Buch | Città | Cookbook | Drache | Eau | Ei | Erde | Espejo | Fauna | Flora | Fuego | Gehen | Hespos | Hrön | Imago | Jota | Kopf | Labyrinth | Leibniz | Luz | Mapamundi | Mond | Nacht | Name | Orbis Tertius | Oro | Palimpsest | Quiz | Reader | Rêve | Rouge | Schatten | Schiffahrt | Seestücke | Television | Tlön | Tod | Umbilicus | Uqbar | Virus | Wolke | X | Yellow | Yggdrasil | Zählen | Zeit



Como na famosa enciclopédia chinesa mencionada por Borges e citada por Foucault, em que o nome das categorias chama a atenção para a a arbitrariedade das classificações, na enciclopédia de Tlön a letra *Jota* não é uma categoria como as outras, mas representa a ordem alfabética dentro da enciclopédia; a letra *X* é tratada metaforicamente, como sinal que representa a incógnita matemática, o desconhecido.



Peter Malutzki, *Buch*, 1997

A enciclopédia tem volumes formados apenas por texto, como *Name*, uma lista de 2388 nomes de pessoas, reais e fictícias, impressa sobre a lista telefônica de Nova York. Um duplo, imagem espelhada do volume com a lista de nomes é *Kopf* (cabeça), um dos poucos que não possui nenhum texto, e que mostra 36 retratos de pessoas reais e fictícias.

No texto de Borges, a descrição da terra desconhecida chamada *Uqbar* é encontrada apenas em uma cópia de uma certa enciclopédia. Como descrever um país imaginário? Foram utilizados para representar *Uqbar*, publicado em 2005, material dos volumes anteriores — sobras da gráfica, páginas impressas e matrizes.

Um dos volumes da enciclopédia, *Buch*, é montado a partir de páginas emprestadas de 50 livros diferentes, alguns antigos, outros recentes, incluindo livros de poemas, romances, contos, atlas, livros de fotografias etc. A maioria dos livros estão em alemão, mas também tem livros em inglês, espanhol, russo e grego. Cada exemplar é diferente do outro, pois cada um recebeu suas páginas de um livro achado. Esse procedimento corresponde ao conto “A Biblioteca de Babel”, de Borges, em que “não existe, em toda a vasta biblioteca, dois livros idênticos”. O fio condutor do livro é um trecho do texto de Giorgio Manganelli, “Pinocchio: un libro parallelo” (tradução alemã). O texto do escritor italiano trata da questão “o que é um livro?”

Alguns volumes enfatizam aspectos da produção gráfica. Em *Yggdrasil* (2003), o livro é formado por fotografias em preto-e-branco de árvores da Alemanha, Espanha e EUA e nomes de árvores em nove línguas diferentes, impressos com letras verdes com tipos de madeira sobre as fotografias das árvores. Devido à encadernação, as metades de dois nomes de árvore diferentes se reúnem na medianiz, e assim surge o nome de uma nova árvore imaginária, que não pode ser encontrada em qualquer dicionário. A palavra-chave para este volume vem da árvore mítica “Yggdrasil”. Conta-se que nas frutas de Yggdrasil estão as respostas das grandes perguntas da humanidade, e o volume pode ser visto como uma metáfora da enciclopédia.

Outra metáfora para a enciclopédia, e que aparece com frequência nos textos de Borges, o tema labirinto e a ideia do livro (e do mundo) como um labirinto são tratados em *Labyrinth* (2006). Com colagens feitas a partir de xilografuras do século XIX, todas as páginas do volume, assim como a capa e a contracapa, tem no seu centro um retângulo vazado. Ele forma o centro de um labirinto duplo impresso na capa e a contracapa. A única saída de um labirinto para o outro é através do livro. Não há nenhuma outra saída.

# Labirinto

Cada livro é o eco dos que o anteciparam  
ou o presságio dos que o repetirão.  
Schneider

O filósofo é aquele que sabe descobrir  
as conexões secretas do labirinto.  
Rouanet

O verdadeiro poeta é aquele que se mostra capaz de estabelecer  
conexões entre as coisas, ainda que sejam as mais díspares.  
Tesouro (1591-1667)

A artista Batia Suter coleta as imagens ou fotografias de diferentes publicações, de antigas enciclopédias e manuais científicos, sequenciando milhares de fotos de acordo com um deslocamento de formas semelhantes. Ela as retira de seu contexto e coloca-as lado a lado para estabelecer um novo diálogo entre elas. Apenas o aspecto formal da imagem interessa para a artista, e assim ela as classifica pelo simples critério da sua forma.

“Nas coleções de príncipes e cardeais, os quadros são alinhados na parede como os livros na estante, prontos para a consulta” (Argan, 2004, p. 18).

Resultado de uma longa investigação, o livro *Parallel Encyclopedia* (2007), uma enciclopédia da forma, pode ser lido como uma sequência emocionante e extremamente rica, uma espécie de projeto taxonômico de exploração de semelhanças entre dessemelhantes. O interesse de Suter reside não só no valor iconográfico das imagens e na forma como o cérebro humano processa a informação visual, mas também nas causas pelas quais as imagens se tornam carregadas de valores associativos.

Cada uma das 292 páginas espelhadas pode ser lida como uma entrada em um dicionário visual analógico. Ao fazer conjuntos de imagens Suter cria jóias visuais para o que é conhecido como *campo semântico* das palavras. No entanto, ao contrário de uma palavra que pode ser falada e compartilhada, a sua unidade visual equivalente (o que projetamos no interior de nossas cabeças e só é “visível” para nós mesmos) só pode ser indicada pelo antigo método de mostrar e dizer.

A seleção parece começar com um tema, e a disposição do tema nas páginas obedece um critério formal, baseado na semelhança. Por sucessivas comparações, a artista nos leva de um ponto a outro. Na cadeia de metáforas, introduz-se uma quebra metonímica: uma estrela do mar aparece ao lado de imagens de cometas e da via-láctea, um trocadilho visual tensiona as relações entre significante e significado, como na poesia.

Ao longo do livro, as imagens são distribuídas de modo diverso, e algumas páginas possuem apenas uma imagem. Em todo o livro, a reprodução de uma página se confunde com a própria página mostrada, mas em uma delas, vemos o corte lateral do livro fotografado, um indício do seu procedimento de coleta, digitalizando as páginas de enciclopédias existentes.

Seguimos algumas pistas deixadas pela artista: a reprodução de uma prancha do livro de Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* (1899), com ilustrações científicas, destaca aspectos morfológicos de plantas e animais. O livro de Haeckel influenciou o fotógrafo alemão Karl Blossfeldt (1865 — 1932), que compara as formas da natureza com as formas concebidas pelo homem. O mesmo acontece na enciclopédia de Suter. Pela justaposição de fotografias ou de páginas, grandes construções em aço são comparadas ao esqueleto de um dinossauro, e a resistência das pontes suspensas com a resistência dos fios de uma teia de aranha; uma coluna de barris empilhados pelo artista húngaro Christo, uma torre fotografada pelo casal Becher e a coluna infinita de Brancusi são comparados a um cacto gigante no meio do deserto.

Mais do que um dicionário analógico, em que predomina a associação de ideias, o livro de Suter realiza uma associação de formas, com em um dicionário de rimas. Algumas comparações se resumem a duas imagens na mesma página ou na página dupla, outras chegam a compor uma seção, embora o livro não tenha nenhuma divisão interna, nenhum capítulo ou índice para guiar a leitura.

Desenhos bélicos de Leonardo Da Vinci abrem uma seção, em que a destruição provocada pelo ser humano é comparada aos desastres naturais (tempestades, tornados, terremotos): o resultado é o mesmo (na mesma página, nuvens de fumaça da bomba atômica e de um vulcão). A sequência continua com cenas de batalhas, de cavaleiros medievais a samurais, com lanças, flechas, espadas, armas de

“*Parallel Encyclopedia* é o título de um vasto projeto que Batia Suter desenvolve há vários anos: a primeira apresentação “consistia numa projeção em vídeo de uma sequência de cerca de 900 imagens fotográficas recolhidas de jornais, construída, com sutileza, através de jogos de associação formal que expandiam os possíveis significados das imagens e propiciavam determinados estados psicológicos, levando-nos inadvertidamente a descobrir o estranho no familiar; a segunda obra era uma belíssima composição feita com livros abertos sequenciados numa longa prateleira, que punha em relação imagens fotográficas muito diversas, por vezes com escalas contrastantes, associadas aos mais diferentes universos de referência — tal como o volumoso livro que fez em seguida com o mesmo título, uma montagem de tipo warburgiano, feita, no entanto, sem conhecimento do projeto *Atlas Mnemosyne* do celebrado historiador de arte Aby Warburg. Se há denominador comum ao trabalho de Batia Suter é justamente a utilização recorrente da imagem fotográfica” (Wandschneider, 2009).

“Em primeiro lugar, *Mnemosyne* é um dispositivo fotográfico. (...)”

Tal era, para Warburg, o *Atlas Mnemosyne*: uma maneira de ter “à mão” uma multiplicidade de imagens, uma ferramenta útil para “saltar” facilmente de uma a outra. (...)”

Ele sabe a loucura de seu plano original: queria pensar todas as imagens juntamente com todas as suas possíveis relações. (...)”

Cada montagem da obra *Mnemosyne* libera, me parece, um tipo de paradoxo: as disparidades aparentes são quase sempre as marcas de ligação latentes, e as homologias manifestas são quase sempre as marcas de contradições latentes. “Montar as imagens”, aqui, não é nunca um artifício narrativo para unificar os fenômenos dispersos, mas sim, uma ferramenta dialética que divide a aparente unidade de tradições figurativas no Ocidente. (...)”

Os manuscritos redigidos paralelamente à constituição do atlas apoiam essa prática de “aproximações dissociativas” e desconstrutivas – isto é, analíticas, no sentido forte – características da montagem warburguiana. (...)”

A forma de montagem inaugurada em *Mnemosyne* tende a ultrapassar a disposição canônica do quadro comparativo, na medida em que uma forma não-ortodoxa de dialética, uma dialética proliferativa, substitui qualquer indício da dialética unificadora (...).” (Didi-Huberman, 2002)

fogo (no meio do grupo, uma mulher com um *spray* tenta se livrar de uma mosca insistente, em uma sequência de três fotografias), duelos, brigas e lutas de boxe, São Jorge e Joana d’Arc, faroeste e seriado de TV japonês. Depois tem cenas de acidentes, assassinatos, corpos ensanguentados caídos na rua ao lado da imagem do Cristo morto, de Andrea Mantegna; um medonho retrato de um nobre húngaro ferido em uma justa, com uma lança que atravessa o oho e perfura o seu crânio, e a *Tauromaquia* de Goya; terminando com um grupo de imagens de esqueletos, destino de todos os corpos.

Começando com o desenho de uma coruja, uma outra seção mostra uma galinha de madeira, uma águia caligráfica, um falcão e outras aves, mostra até mesmo como desossar um frango. Algumas imagens, com frequência, servem como transição entre dois grupos distintos: a fotografia de um catálogo mostra um grupo de jarras térmicas, uma delas com o desenho de um pássaro estampado. Depois dessa imagem, vem um grupo de utensílios de cozinha, depois aparecem peças de cerâmica retratando o preparo de alimentos e fotografias de receitas passo-a-passo. Na sequência, animais que podem ser servidos à mesa (moluscos e crustáceos; a carcaça de um boi pintada por Chaim Soutine e um bisão de Altamira; peixes, um javali e um presunto fatiado); pessoas bebendo ou segurando uma taça, cenas de banquetes, mostrando regras de etiqueta, talheres (incluindo a colher e a xícara peluda de Meret Oppenheim), desenhos feitos por crianças, mostrando a mesa de refeição, com a típica toalha xadrez, passando para tipos de mesas (até de ping-pong), terminando com uma mesa de tampo redondo com apenas dois pés, em forma de pernas de ave, o que remete ao primeiro grupo de imagens, trinta páginas antes.

A lista continua: animais de montaria, não apenas cavalos em diversas poses, mas um golfinho montado por uma ninfa, um tigre de Bengala como montaria em uma ilustração hindu, um elefante desenhado por Kyosai, um homem montado em um tigre sobre um elefante, em um espetáculo circense (que é também uma síntese das duas imagens precedentes), um Cristo de madeira montado em um jumento sobre rodas, Buster Keaton em cena de faroeste, Pancho Villa, um centauro, Baco sentado em uma tartaruga, cavaleiros medievais, uma galinha de madeira com uma sela no dorso. Após esse grupo, por deslocamento metonímico, vem uma sequência de imagens de meios de transporte (trens, barcos, navios).



Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, 2007

As analogias às vezes apontam para relações intertextuais, mesmo que a aproximação entre as obras seja apenas formal: fotografias que comparam o rosto humano com as feições de animais é uma citação, mesmo que involuntária, da famosa *Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux* (1806). Na mesma página, um desenho com nove tipos de nariz e um grupo de quatro fotos, com bicos de aves com formatos diferentes; na sequência, um retrato de perfil, que destaca o nariz adunco de um nobre comerciante renascentista, é seguido por uma página com o famoso rinoceronte de Dürer, concluindo a série com outro retrato de perfil, mas dessa vez o desenho do nariz parece ter sido achatado para caber na moldura ou nos limites do papel.

Não é apenas a presença física de figuras semelhantes no mesmo espaço que serve como comparação ou ligação entre as imagens, também o alinhamento pode ser usado com essa finalidade. Duas fotografias que estão em páginas opostas, um anfíbio em cima de uma pedra e um peixe que se aproxima para capturar um inseto, mostram a linha formada pela superfície da água. As imagens foram alinhadas

“Uma das grandes riquezas da *Enciclopédia* é *variar* (no sentido musical do termo) o nível em que um mesmo objeto pode ser percebido, liberando assim os segredos mesmos da forma: vista do microscópio, a pulga se torna um monstro terrível, encapado de placas de bronze, munido de espinhos acerados, com cabeça de pássaro bravo (...)” (Barthes, 1974, p. 126).



A montagem “faz surgir e adjunta formas heterogêneas ignorando toda ordem de grandeza, toda hierarquia, quer dizer, projetando-as no mesmo plano de proximidade” (Didi-Huberman, 2008, p. 99)

“A montagem separa as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (Didi-Huberman, 2008, p. 159)

Yuri Gagarin e Charles Lindbergh, pioneiros do espaço e da aviação, foram fotografados com o olhar em direção ao céu: lado a lado, é como se olhassem para a mesma coisa

por esse elemento que está presente nas duas, ligando-as visualmente, como se uma fosse a continuação da outra.

Em suas quase 600 páginas, o volume mostra milhares de imagens impressas em preto e branco, acompanhadas por legendas em vários idiomas, do inglês ao francês, mas também em alemão, português, japonês e holandês. Mais do que seu papel informativo, a presença de textos em línguas tão diversas serve como evidência do seu contexto original de publicação, as páginas de um outro livro. As fontes abrangem história da arte, cinema, culinária, enciclopédias de ciências e manuais técnicos, provando que nenhum tema é menor ou menos importante.

Ao isolar os elementos do seu contexto prático, a artista desloca os níveis de percepção e produz uma inquietação poética em que uma imagem é explicada por outra, “segundo um processo de circularidade infinita que é o do dicionário onde a palavra não pode ser definida senão por outras palavras” (Barthes, 1974, p. 129).

#### A matéria-prima desta enciclopédia é tudo

o que os enciclopedistas franceses excluíram de seu projeto com o propósito de torná-lo exequível: as redundâncias, os restos, os saberes e coisas inclassificáveis, a matéria-prima da experiência vital, os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do “et cetera”. (Maciel, 2007, p. 95).

Como nas enciclopédias barrocas, a vizinhança, o parentesco e a analogia governam a organização da obra. “O Renascimento explorou o universo; o barroco explorou as bibliotecas. Suas meditações são dedicadas aos livros” (Benjamin, apud Plate, 2005, p. 62). Meditação sobre o universo ou investigação sobre os livros, Batia Suter construiu um labirinto feito de livros.

# Considerações finais

O estudo não só não pode ter fim,  
como também não o quer ter.  
Giorgio Agamben

Para onde vai você? De onde você vem?  
Aonde quer chegar? São questões inúteis.  
Gilles Deleuze & Félix Guattari

A tese, ao ser proposta como um manual para a construção de uma enciclopédia visual, sendo ela mesma uma enciclopédia, não permite uma conclusão, um termo, pois ela, como as enciclopédias, é um dispositivo, uma máquina cujo funcionamento é ativado pelo leitor.

Como toda obra que se quer enciclopédica, em sua elaboração foi preciso abandonar alguns verbetes em benefício de outros. Restringir o número de verbetes permitiu que fosse dedicado mais tempo aos livros e ao estabelecimento de relações entre eles. A tarefa do enciclopedista é juntar o que estava disperso, indicar caminhos, propor associações, revelar as estruturas, mostrar o encadeamento dos saberes e assim ampliar o campo do conhecimento.

O projeto inicial da tese foi baseado no “Sistema dos Conhecimentos Humanos”, apresentado por Diderot em seu “Discurso Preliminar”, no primeiro volume da *Encyclopédie*. Tal sistema, apresentado sob a forma de uma árvore do conhecimento, se baseia na árvore do saber de Raimundo Lúlio e tem três ramos principais: a memória, a razão e a imaginação.

Assim, foi definido que para cada faculdade humana haveria na tese quatro capítulos, cada capítulo agruparia os verbetes sobre um mesmo tema. A ideia era intercalar os capítulos dedicados à memória, razão e imaginação, para evitar a formação de blocos que pudessem privilegiar uma das faculdades mentais, sendo que todos teriam que ter o mesmo número de verbetes. Contudo, esse esquema foi abandonado em favor de uma permeabilidade entre as três faculdades — de fato, uma não existe sem a outra, e a árvore do conhecimento, na qual os “ramos” não se comunicam, foi substituída por uma es-

trutura em rede, em que cada ponto pode se ligar a qualquer outro ponto. Os títulos dos capítulos e os assuntos que deveriam ser tratados em cada um deles foram mantidos, mas o tratamento dado aos temas foi mudado: não haveria mais a preocupação em manter em um mesmo capítulo os verbetes associados a apenas uma das faculdades. Isso permitiu a redação simultânea de dois ou três capítulos, pois as anotações feitas para um capítulo serviram também para mais de um verbe de outros capítulos.

Pelo que foi acima exposto, nem os capítulos nem os verbetes dentro de cada capítulo foram redigidos na ordem em que são apresentados. Alguns foram reescritos duas ou três vezes, enquanto outros foram simplesmente abandonados antes que se tornassem uma outra tese dentro da tese, o que explica a desigualdade da redação dos verbetes.

Uma tese, a princípio, é uma demonstração, tem uma finalidade. É a resposta a uma pergunta: “Qual o objetivo? O que você está querendo provar com isso? Aonde você pretende chegar?” (Pignatari, 1995, p. 162). O texto em prosa é uma linha reta, um caminho que vai do ponto A ao ponto B. Esta tese, diferentemente, foi uma tentativa de produzir um texto sem um objetivo estrito — a não ser colocar o pensamento em movimento. “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”. Nesta tese, a linha que une o ponto A ao ponto B forma um círculo. Não por acaso, o círculo é a metáfora por excelência da enciclopédia, que não tem começo nem fim. A autorreferencialidade da tese é um movimento em espiral, em que a cada volta aumenta o seu campo de abrangência.

O objetivo de uma tese é provar alguma coisa, uma teoria ou um argumento. Normalmente, o texto busca convencer, e o aparato técnico (as notas, as citações) procura validar ou justificar os argumentos. Neste trabalho, as notas servem mais para mostrar relações entre os livros de artista, aproximando autores e obras que aparentemente não se conheciam. Os livros e os textos formam constelações, cada livro que é acrescentado faz surgir uma nova constelação.

Uma enciclopédia não é uma demonstração, pois os verbetes independentes não formam um argumento. Sua estrutura fragmentária não permite supor um início e um fim, sua montagem se dá por parataxe ou por simples justaposição. É como um poema, em que “to

“Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma” (Paz, 1976, p. 47).

das as frases estão em pé de igualdade. Não há orações subordinadas. Todas são principais. São frases que podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*” (Pignatari, 1995, p. 162). Portanto, não existe uma conclusão possível (nem desejável). “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 37).

Apesar de haver uma certa linearidade na disposição dos capítulos e dos verbetes dentro de cada capítulo, o que caracteriza a enciclopédia são os cruzamentos, as sobreposições, as relações possíveis entre os diversos assuntos. Isso se torna mais evidente com a lista de verbetes com as remissões, as tabelas e diagramas inseridos no início e no final da tese. Pela própria estrutura escolhida, não existe a preocupação de construir um argumento baseado em causas e efeitos: um capítulo não é a continuação do outro. A enciclopédia é um mapa ou diagrama que mostra as relações entre os verbetes. Neste caso, também mostra as relações entre os livros.

Entre os exemplos de enciclopedismo em livros de artista, foram selecionadas obras que produzem conhecimento através da imagem. Evitou-se fazer uma apresentação cronológica, que sugere um desenvolvimento dos livros de artista a partir de uma determinada origem, em favor de uma abordagem sincrônica, que apresenta os livros por afinidades formais, temáticas ou conceituais. Desse modo, livros que são considerados pioneiros, como os de Ed Ruscha, ou mesmo precursores, como Mallarmé, aparecem como comentários a respeito de outras obras.

A descrição dos livros é uma forma de aproximar o leitor das obras. O objetivo do texto não era explicar os livros, mas entender como o sentido é construído a partir dos seus elementos constituintes: as imagens e a sua disposição na página, a composição tipográfica, a sequência de páginas, a encadernação e o formato, os processos de reprodução, a escolha do papel e o uso da cor.

Os livros de artista não ilustram a teoria, mas são a própria teoria: cada um deles apresenta uma forma específica de ver, contribuindo, desse modo, na elaboração de um pensamento visual, uma forma de pensar que procede por analogias.

Uma Enciclopédia Visual também é um exercício do olhar. Colocando-se diante da imagem é que se aprende a ver imagens. A

Um outro percurso de leitura da tese é sugerido por um texto de Roland Barthes (2004), “Variações sobre a escrita”, cujo índice de tópicos, no seu final, coincide com alguns verbetes da tese: *classificação, oral/escrito, transcrições, alfabetos, ilegível, invenção, letras, memória, tipologia, cópia, cor, corpo, leitura, mão, matéria, ritmo, semiografia, suporte.*

capacidade de ver e entender o funcionamento das imagens aumenta cada vez que se encontra uma imagem nova. Neste trabalho, a descrição teve um papel importante: não é possível ver um livro como um todo, mas uma página de cada vez; descrever é um tipo de enumeração, que divide o objeto em suas partes constituintes, para que ele possa ser apreendido como um estrutura. Se o significado está associado a uma forma, e se o olhar apreende a forma globalmente, é a enumeração que separa as partes em uma lista e as coloca em relação com o todo. Descrever é uma forma privilegiada de ver.

Algumas obras evidenciam o modo como as imagens justapostas podem produzir sentido, enquanto outras mostram possibilidades desde articulação de texto e imagem. Procedimentos de montagem podem vir a ser mais sofisticados à medida em que se tornam prática comum, quando deixamos de ver apenas para também pensar visualmente. Esses mesmos procedimentos foram utilizados na elaboração do texto: as citações, como na montagem alegórica, assumem um novo significado em seu novo contexto.

O que os livros de artista mostram é uma nova possibilidade de produzir conhecimento por imagens, diferente das ilustrações em livros científicos ou manuais técnicos, apesar dos empréstimos e das contaminações que podem acontecer.

O inacabado não é apenas o que não chegou a termo, mas o que não pode ser terminado, o que não tem fim. “O estudo, de fato, é em si mesmo interminável” (Agamben, 1999, p. 53). Novos livros podem ser incorporados dentro de cada verbete, e outros verbetes esperam ser escritos.

O enciclopedismo em livros de artista mostra a Enciclopédia Visual como uma possibilidade. No entanto, a Enciclopédia Visual que essas páginas sugerem ainda não existe, e “aquilo que parecia obra acabada se revela como simples estudo” (Agamben, 1999, p. 55). A tarefa do enciclopedista está apenas começando.

# O enciclopedismo em livros de artista



Em cada capítulo, um dos livros de artista apresentado é uma enciclopédia visual (com exceção do capítulo *Alegorias da Leitura*, em que o livro é uma enciclopédia no sentido alegórico). No centro do diagrama, as enciclopédias que formam o último capítulo. A posição de cada livro no diagrama aponta as relações entre as obras: o *Martian Museum*, um tipo de coleção de obras de arte, está próximo dos livros que são coleções de imagens; o *Codex Seraphinianus*, uma enciclopédia feita exclusivamente de desenhos, está ao lado da *Cyclopaedia of Drawing*, que cataloga os tipos de desenho, que por sua vez está ao lado do *Humument*, uma enciclopédia dos estilos; por sua vez, *Humument* é uma citação de diversos livros ilustrados, uma antologia da página impressa, assim como *The Self-Reflexive Page*, que aparece ao seu lado. No mesmo capítulo, mais dois livros que podem ser tomados como enciclopédias, uma literal, outra metafórica (*Illuminuras* e *Das Buch* ou *Le Livre*, o livro que contém todos os livros). Fechando o círculo, voltamos para o começo: uma enciclopédia é um tipo de biblioteca, e *Unpacking My Library* também é um livro sobre livros. No mesmo capítulo, o *Grand Herbier d'Ombres*, tipo de obra que existe desde a antiguidade grega e que antecipa as classificações que deram origem às modernas enciclopédias.



# Lista de Figuras

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

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



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

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

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

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

Hugo Mund, <i>Germens</i> , 1977	312
Sherrie Levine, <i>Flaubert, un Coeur Simple</i> , 1990. <a href="http://www.artpluspaper.com/content/flaubert-un-coeur-simple-levine-sherrie">http://www.artpluspaper.com/content/flaubert-un-coeur-simple-levine-sherrie</a>	324
Waltercio Caldas, <i>Velázquez</i> , 1996. <a href="http://www.walterciocaldas.com.br/imagens/quadros/78.JPG">http://www.walterciocaldas.com.br/imagens/quadros/78.JPG</a>	327
*Tom Phillips, <i>Humument</i> , 2004.	328
*Tom Phillips, <i>Humument</i> , 2004. <a href="http://designworkshops.blogspot.com.br/2009_11_01_archive.html">http://designworkshops.blogspot.com.br/2009_11_01_archive.html</a>	330
Fernando Bryce, <i>The Progress of Peru-Benavides</i> , 2009	333
*Sandra Gamarra Heshiki, <i>Seleção Natural</i> , 2010 <a href="http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/04/seleccion-natural-sandra-gamarra.html">http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/04/seleccion-natural-sandra-gamarra.html</a>	335
Richard Hamilton, <i>The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even</i> , <a href="http://www.jrp-ringier.com/pages/index.php?id_r=4&amp;id_t=&amp;id_p=7&amp;id_b=1519">http://www.jrp-ringier.com/pages/index.php?id_r=4&amp;id_t=&amp;id_p=7&amp;id_b=1519</a>	336
Milena Bonilla, <i>El Capital</i> , 2008 <a href="http://milenabonilla.info/elcapital.html">http://milenabonilla.info/elcapital.html</a>	337
Douglas Pêgo, <i>Caras para Ler</i> , 2010 <a href="http://douglasspego.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html">http://douglasspego.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html</a>	339
Michael Maranda, <i>Twentysix Gasoline Stations, ver. 2</i> , 2010. <a href="http://www.parasiticventurespress.com/proofs/PVP_twentysix_Ver2.pdf">http://www.parasiticventurespress.com/proofs/PVP_twentysix_Ver2.pdf</a>	341
Jonathan Monk, & <i>Milk</i> , 2004 <a href="http://db3.artmedia.ch/abooks02/index_proto.php?action=show_images&amp;page=3">http://db3.artmedia.ch/abooks02/index_proto.php?action=show_images&amp;page=3</a>	342
Jonathan Monk / one in one hundred (Child), 2007 <a href="http://www.onestarpres.com/one-in-one-hundred-Child?art=104">http://www.onestarpres.com/one-in-one-hundred-Child?art=104</a>	343
Yann Sérandour, <i>Inside the White Cube</i> . <a href="http://www.jslb.fr/files/gimsgs/257_insidethewhitecube07.jpg">http://www.jslb.fr/files/gimsgs/257_insidethewhitecube07.jpg</a>	344
Maurizio Cattelan, <i>Permanent Food n° 10</i> , 2002 <a href="http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=348&amp;menu=">http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=348&amp;menu=</a>	347
*Maurizio Cattelan, <i>Permanent Food n° 11</i> , 2003 <a href="http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=364&amp;menu=">http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=364&amp;menu=</a>	347
Maurizio Cattelan, <i>Permanent Food n° 8</i> , 2000	348
*Vera Casa Nova e Marcelo Kraiser, <i>Lucia Rosas: textos impuros</i> , 2000	360-1
*Dora Longo Bahia, <i>Marcelo do Campo 1969-1975</i> , 2006 Fonte: <a href="http://www.behance.net/dimilips/frame/2010889">http://www.behance.net/dimilips/frame/2010889</a>	364
Pierre Huyghe & Phillippe Parreno, <i>No Ghost Just a Shell</i> , 1999-2002 <a href="http://www.vanabbemuseum.nl/en/press/2010/">http://www.vanabbemuseum.nl/en/press/2010/</a>	366
Francesco Manacorda, Lydia Yee & Paul McCarthy, <i>Martian Museum of Terrestrial Art</i> , 2008	370, 372
*Duda Miranda, <i>A coleção Duda Miranda</i> , 2007 <a href="http://www.mariladardot.com/">http://www.mariladardot.com/</a>	376
*Eric Doeringer, <i>The Xeroxed Book</i> , 2010 <a href="http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/Xeroxed%20Book/XeroxedBook.html">http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/Xeroxed%20Book/XeroxedBook.html</a>	379
*Joan Fontcuberta, <i>Artista y la fotografía</i> , 2000	382
Yves Klein, <i>Yves Peintures</i> , 1954 <a href="http://www.yveskleinarchives.org/works/works22_us.html">http://www.yveskleinarchives.org/works/works22_us.html</a>	389
*Huber Renard, <i>Naânaâ Chinoune — Léa — Hubert Renard: Três jovens artistas lioneses</i> , 1988 Fonte: <a href="http://hubrenard.free.fr/expo_saopaulo.html">http://hubrenard.free.fr/expo_saopaulo.html</a>	390
Confucius, <i>The Book of Music</i> , 2007 <a href="http://www.parasiticventurespress.com/proofs/PVP_Lost_Confucious.pdf">http://www.parasiticventurespress.com/proofs/PVP_Lost_Confucious.pdf</a>	393
Eduardo Arias, <i>Plastilina</i> , 2009 <a href="http://www.kitschic.net/index.php?/impresos/plastilina/">http://www.kitschic.net/index.php?/impresos/plastilina/</a>	404

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

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

# Referências

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

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



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

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

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

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

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

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

- \_\_\_\_\_. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CORPET, Olivier. Archive-Artwork. In: **Les Artistes contemporains et l'archive**: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. Actes du colloque, 7 et 8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- CORRÊA, Patrícia Leal. **José Resende**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CORRÊA, Walmor. **Memento Mori**. Disponível em <[http://www.lauramarsiaj.com.br/WalmorCorrea\\_novembro2010](http://www.lauramarsiaj.com.br/WalmorCorrea_novembro2010)>, acesso em 26 jul. 2011.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: \_\_\_\_\_. **Sobre as ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. 2. ed. Brasília: INL, 1979.
- CUTTS, Simon. **Some Forms of Availability**: Critical Passages on The Book and Publication. New York: Granary Books, 2007.
- DAIR, Carl. **Design with type**. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Os Personagens Conceituais. In: \_\_\_\_\_. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. Rizoma. In: \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. v.1. p. 11-37.
- DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Glas**. Paris: Gonthier, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Papel-máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DESJARDIN, Arnaud. **The book on books on artists books**. Londres: The Everyday Press, 2011.
- DETERER, Gabrielle. Posfácio. In: NANNUCCI, Maurizio. **Hortus Botanicus**. Reihe Cantz, 1999.
- DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel**: Do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- DIAS-PINO, Wladimir. Poema-Processo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 10. ed. Petrópolis, (RJ): Vozes, 1987.

DIDEROT, Denis. **Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

\_\_\_\_\_. **Da interpretação da natureza e outros escritos**. Tradução, introdução, notas e posfácio de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

\_\_\_\_\_. Detailed Explanation of the System of Human Knowledge. **The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert**. Collaborative Translation Project. Translated by Richard N. Schwab and Walter E. Rex. Ann Arbor: MPublishing, University of Michigan Library, 2009. Acesso em 20/08/2012, disponível em <<http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.084>>. Trans. of Explication détaillée du système des connaissances humaines, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 1. Paris, 1751.

DIDEROT, Denis; ALEMBERT, Jean Le Rond d'. **Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios**. São Paulo: Unesp, 1989.

\_\_\_\_\_. **Encyclopédie, ou, dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Paris: Chez Briasson ..: Chez David ..: Chez Le Breton ..: Chez Durand .., 1751-1780.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: Como levar o mundo nas costas?. Texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofia (Espanha), tradução de Alexandre Nodari. In: **Sopro** 41, Desterro, 2010. Publicação quinzenal da editora Cultura e Barbárie.

\_\_\_\_\_. **L'image survivante**. Paris: éditions de Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cuando las imágenes toman posición**. Madri: Antonio Machado, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DINIZ, Clarissa. Sementes e Urubus: o "passado" como espaço estético vivenciável para além dos tempos. **Tatuí**, Recife, nº 5, 2009.

DION, Mark. **Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park**. New York, NY: Public Art Fund. 2002.

DOCTORS, Marcio. **Livro-objeto: a fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

DRUCKER, Johanna. **The century of artists' books**. 2ª ed. New York: Granary Books, 2004.

\_\_\_\_\_. **Figuring the Word: Essays on Books, Writing and Visual Poetics**. New York: Granary Books, 1998.

\_\_\_\_\_. Interview with Steve McCaffery. **JAB**, Chicago, n. 6, p. 1-10, fall 1996.

\_\_\_\_\_. **The alphabetic labyrinth: the letters in history and imagination**. London: Thames and Hudson, c1995.

\_\_\_\_\_. **The Next Word: Text and/as Image and/as Design and/as Meaning**. An interdisciplinary exhibition of visual art, artists' books, graphic design, and visual poetry. New York: Neuberger Museum of Art, 1998.

\_\_\_\_\_. How to Make Your Own Cheap Inexpensive Artists' Book. Disponível em <<http://www.artistsbooksonline.org/works/howt/edition1.xml>> Acesso em 26 jan. 2011.

DUARTE, Paulo Sergio. **Waltercio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



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

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

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

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

\_\_\_\_\_. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LYONS, Joan (Org.). **Artists' books: a critical anthology and sourcebook**. Rochester: Gibbs M. Smith, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **Discurso, Figura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

\_\_\_\_\_. On the Strength of the Weak. **Semiotexte**. 3/2, pp. 204-214, 1978.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 165-166.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MACHADO, Milton. Depois de História do Futuro: (arte) e sua exterioridade. **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ**, Rio de Janeiro, nº 11, p. 50-57, 2004.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. In: COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília et al. **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

\_\_\_\_\_. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MAFFEI, Giorgio; MOEGLIN-DELCROIX, Anne et al. **Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi**. [Mantova]: Corraini, 2004.

MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura. **Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale**. Mantova: Galleria nazionale d'arte moderna, M. Corraini, 2006.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: edições 70, 2000.

MALUTZKI, Peter; KETELHODT, Ines von. **Zweite Enzyklopädie von Tlön: ein Buchkunstprojekt von Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki 1997-2006**. Flörsheim am Main: Ketelhodt und Malutzki, 2007. Disponível em <[http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e\\_texts/index\\_texts.htm](http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e_texts/index_texts.htm)>. Acesso em 20.jan.2010.

MANACORDA, Francesco; YEE, Lydia; McCARTHY, Tom. **Martian Museum of Terrestrial Art**. London: Merrell, 2008.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

\_\_\_\_\_. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARANHÃO, Liêdo. **O folheto popular — sua capa e seus ilustradores**. Recife: Massangana, 1981.

MARQUES, Fabrício. **Sebastião Nunes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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



MENDONÇA, José Tolentino. **À margem do Grande Herbário de Sombras de Lourdes Castro**. Disponível em <[http://www.snpcultura.org/arquivo\\_impressao\\_digital\\_lourdes\\_castro.html](http://www.snpcultura.org/arquivo_impressao_digital_lourdes_castro.html)>. Acesso em 6 jun. 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RAMPLEY, Matthew. Mimesis and Allegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin. In: WOODFIELD, Richard. **Art History as Cultural History**. Warburg's Projects. Routledge: Amsterdam, 2001, pp. 183-207.

RAND, Paul. **From Lascaux to Brooklyn**. New Haven: Yale Univ. Press, 1996.

RENARD, Hubert. **Naânaâ Chinoune — Léa — Hubert Renard**: Três jovens artistas lionesas. Fondation Fausto Costa Negreiros, 1976. Catalogue de l'exposition, texte en portugais de Fausto Costa Negreiros. [Hubert Renard, Lyon, 1988].

RESENDE, José; CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

RICHTER, Gerhard. **Atlas of the photographs, collages and sketches**. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 1997.

\_\_\_\_\_. Notes. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RICOEUR, Paul. Archives, Documents, Traces. In: MEREWETHER, Charles. **The Archive**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2006.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Endemias Ficcionalis e o Discurso da Arte como Vetores da Prática Artística**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 2008.

ROLO, Jane; HUNT, Ian. **Book Works: A Partial History and Sourcebook**. London: Book Works, 1996.

RORIMER, Anne. Context as Content. In: **New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality**. New York: Thames & Hudson, 2004.

ROSAS, Lucia; CASA NOVA, Vera; KRAISER, Marcelo. Lucia Rosas: textos impuros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

ROSSMAN, Jae. Reading outside the lines: paratextual analysis and artists' books. **Journal of Artist's Books (JAB)**, Chicago, n. 23, p. 30-41, 2008.

ROTH, Otavio. **O que é papel**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SALSANO, Alfredo. Enciclopédia. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000. (vol. 41 — Conhecimento).

SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SÁNCHEZ, Yvette. **Coleccionismo y literatura**. Madrid: Cátedra, 1999.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002

SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. **Palíndromo**, Udesc, Florianópolis, n° 2, 2009.

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

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

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



## Principais sites consultados:

<http://5b4.blogspot.com.br/>  
<http://abcoop.wordpress.com/2012/03/27/pirates-cowboys-and-bootleggers/>  
<http://alembert.fr/> [Encyclopédie]  
<http://bacanasbooks.blogspot.com.br/>  
<http://bestiary.ca/index.html>  
<http://bibliodyssey.blogspot.com.br/>  
<http://bitacoraproject.wordpress.com/category/caderno-de-campo/>  
<http://bookworks.org.uk/>  
[http://douglaspego.blogspot.com.br/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://douglaspego.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html)  
<http://ericbaskauskas.bigcartel.com/product/various-blank-pages>  
<http://garethlong.net/dictionaryJacket/dictionaryJacket.html>  
<http://gramatologia.blogspot.com.br/>  
<http://guilhermefalcao.com/ZineParasita.php>  
[http://hubrenard.free.fr/expo\\_saopaulo.html](http://hubrenard.free.fr/expo_saopaulo.html)  
<http://humument.com/>  
<http://li-mac.org>  
<http://milenabonilla.info/elcapital.html>  
<http://parasiticventurespress.com/>  
<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Isidore/home.html> [Isidore of Seville: The Etymologies]  
<http://printedmatter.org/>  
<http://quod.lib.umich.edu/d/did/> [The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert collaborative translation project]  
<http://radicalart.info/nothing/index.html> [nothing to read]  
<http://rde.revues.org/index.html> [Les Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie]  
<http://schmid.wordpress.com/>  
<http://scottmccarneyvisualbooks.com/Pages/indexbook.html>  
<http://vistosa.wordpress.com/revista/>  
<http://warburg.sas.ac.uk/home/>  
<http://www.adambaumgoldgallery.com/dant/1TableofContents.html> [Adam Dant and the Bureau for the Investigation of the Subliminal Image]  
<http://www.artistsbooksonline.org>  
<http://www.artmetropole.com>  
<http://www.base-v.org>  
<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/>  
<http://www.buypichler.com/>  
<http://www.claudiajagaribe.com.br/br/publicacoes/fotonovela/>  
<http://www.colinsackett.co.uk/>  
<http://www.copyrightbookshop.be/>  
<http://www.corraini.com/>

<http://www.earsay.org/projects/books/warren-lehrer-and-dennis-bernstein-french-fries/>  
<http://www.edithderdyk.com.br/>  
<http://www.edtl.com.pt/index.htm> [e-dicionário de termos literários]  
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p1/antclass.htm#introducao> [Para uma história da ideia de enciclopédia]  
<http://www.encyclopediavisual.com/>  
<http://www.ericdoeringer.com/>  
<http://www.eyemagazine.com/feature/article/typotranslation>  
<http://www.johandeumens.com/>  
<http://www.journalofartistsbooks.org/>  
<http://www.jslb.fr/>  
<http://www.kesselskramerpublishing.com>  
<http://www.kitschic.net/>  
<http://www.lagunalibros.com/>  
<http://www.lespressesdureel.com/>  
[http://www.marinacamargo.com/site/trabalhos\\_interna.php?id=38](http://www.marinacamargo.com/site/trabalhos_interna.php?id=38)  
<http://www.micheledidier.com>  
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/wunderkammer/flashsite/>  
<http://www.mottodistribution.com>  
<http://www.onestarpublish.com>  
<http://www.royalcollection.org.uk/microsites/amazingrarethings/maker.asp?exhibs=ARTcassiano>  
[The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo]  
<http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/journal.htm>  
<http://www.slavsandtatars.com>  
<http://www.spamula.net/blog/>  
[http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e\\_volumes/index\\_vol.htm](http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e_volumes/index_vol.htm)  
<http://www.ubu.com/aspn/>  
<http://www.voxphoto.com/expositions/tractatus/tractatus.html>  
[http://www.yveskleinarchives.org/works/works22\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works22_us.html)  
[www.gerhard-richter.com/art/atlas/](http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/)

Projeto gráfico e diagramação: Amir Brito Cadôr

Tipos: Bodoni, Verlag Book 12/18, Verlag Light 11/12, Verlag Condensed Book 11/14.