Um livro nas mãos

JOÃO PAULO QUEIROZ

Conselho editorial

Queiroz, João Paulo (2012) "Um livro nas mãos." *Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.

Resumo: Uma breve revisão sobre alguns lugares do "livro de artista", enquadrando dois conceitos, um mais abrangente, que considera como "livro de artista" um livro feito pelo artista, desde os primórdios do livro; outro conceito, mais restrito, limita o livro de artista aos exemplos em que o conceito circula e o autor sabe que faz um livro de artista. A terminar propõe-se uma representação tridimensional de três polaridades presentes no tema.

Palavras chave: Livro de artista / auto-edição.

Title: *A book on the hands*

Abstract: *A short review on the topic "artists book," framing two perspectives: one, broader, that considers as an artist book any book with artistic commitment, either new or old. The other perspective, more strict, narrows the view into the examples where the author is aware of his own intention, of exploring the theme. A three dimensional drawing is presented, illustrating three polarities on the artists book.*

Keywords: *Artists book / self publishing.*

Introdução

No mundo anglo-saxónico, a expressão *artists books* terá surgido pela mão da curadora Diane Vanderlip, que organizou uma exposição no Moore College of Art de Philadelphia, em 1973, com 250 livros produzidos por artistas (1960 a 1973). O catálogo remete para o próprio imaginário do livro de artista: a capa reproduz-se a si própria (Figura 2). As críticas da revista *Art in America* e *Print Collectors Newsletter* reforçaram a entrada da categoria "livro de artista" no *art world* de um modo cada vez mais reconhecido (Klima, 1998: 10). O termo não é exclusivo: tem vindo a cair em sedimentação. Muitos outros termos estavam a ser explorados, como por exemplo *non-book, book art, bookwork, painter's book, transformed book* (Chappell, 2003).

O mexicano Ulises Carrión abre o primeiro espaço dedicado à venda de livros de artista, *Others Books and So,* em 1975, em Amesterdão. Lucy Lippard, artista e crítica, funda, por seu turno, em 1976 em Nova Yorque, a loja *Printed Matter* (Miller, 2000: 5). O espaço manteve-se até hoje aberto e, enquanto escrevo, verifico que sofreu a perda de 9.000 livros durante o furacão Sandy, tendo já reaberto após 3 semanas (Figura 1).



Figura 1 · Na loja de Lucy Lippard, a *Printed Matter*, após a perda de 9.000 livros de artista devido ao furacão Sandy (2012). Fonte: Printed Matter (2012).

Em 1977 a biblioteca do MoMA, através do seu responsável, Clive Phillpot, estabeleceu a Artist Book Collection. Possui hoje livros de 9.000 artistas (Ekdahl, 1999).

O livro de artista tem uma existência talvez mais longa do que poderá parecer: desde a sua invenção os livros foram feitos por artistas. Já a sua consciência enquanto "categoria" é de uma época muito recente, época em que as fronteiras da arte foram expandidas em direção à intervenção, à capilaridade das relações sociais e às novas plataformas de disseminação da arte popular, a partir dos anos 60 do séc. XX. Entre estas duas referências, uma muito antiga, outra muito recente, oscila-se nas definições. Pode-se recorrer a um entendimento abrangente do livro de artista, em que o autor o produziu sem o tomar como um objetivo em si mesmo, auto referente. Ou pode recorrer-se a um entendimento restrito, que só considera como livros de artista os objetos produzidos com a consciência autoral de que o são: uma linha de exploração que toma a serialidade, a narrativa, a multiplicidade, e o suporte livro, como ponto de partida para uma interrogação em que o livro questiona o livro (do lado de dentro). Nancy Tousley, em 1973, na revista especializada *Print Collectors Newsletter,* ao comentar a exposição de livros de artista comissariada por Vanderlip, já referida ao início ("Artists Books Moore College of Art Philadelphia," Figura 2), começa por

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.

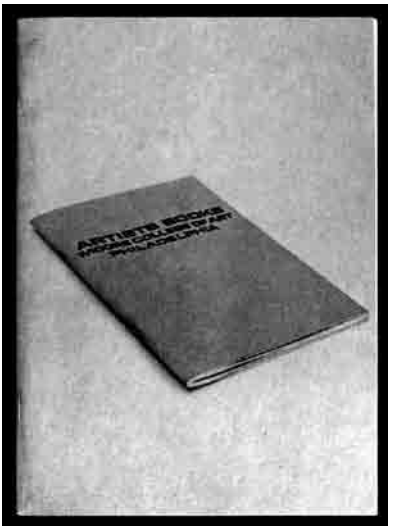


Figura 2 · Diane Perry Vanderlip, catálogo da exposição que introduz a expressão *artists books* (sem apóstrofo). É um livro agrafado com a reprodução, na capa, de uma imagem de um livro agrafado (Moore College of Art, de 23 Março a 20 de Abril de 1973; e depois no University Art Museum, Berkeley, 16/1 a 24/2/1974). Fonte: University of Alberta (2008).

definir o livro de artista explicando que a sua função não se centra em objetos mas sim em ideias, colocando o ênfase na "comunicação (...) seja através de palavras, palavras mais imagens, palavras-imagens como objetos, imagens sequenciais como texto, 'arte como ideia' ou livro como objeto" (ap. Klima, 1998: 17). Tem-se assim o livro de artista como uma zona de atividade (Drucker, 1995) onde diversas características poderão intersectar-se, com diferentes graus de envolvimento dos artistas.

Drucker (1995) refere, neste respeito, uma diferença de significado entre *artists book* e *livre d'artiste*. A tradição francesa favorece a edição, desde o século XIX, de *livres d'artiste*, que são produzidos e encomendados por editores e galeristas, por paixão bibliófila. A edição é limitada, convoca artistas como ilustradores, mas é produzida pelo editor. Já a expressão inglesa *artists book* compreende a tradição de o artista intervir junto do público, como autor e primeiro motor, correspondendo ao contexto dos anos 60 do século XX em diante.

1. *Quaterni*

Os artistas começaram a fazer livros ao mesmo tempo que os livros foram inventados, porque os inventores de livros eram artistas. Ligaram palavras e

coisas, cosidas à linha na encadernação, repetidas nas linhas dos textos, na ondulação das caligrafias, nos codices, *quaterni*, *taccuini*.

Esta invenção, um livro que se abre, começou nos dispositivos nos quais os romanos gravavam a sua escrita. Duas folhas de cera, cada uma protegida por uma fina caixa de madeira, formando, o par, um estojo. Quando abertas, podia-se ler, ou escrever, sulcando com um estilete. Fechavam-se através de dobradiças em couro (Chartier, 1999). Guardava-se uma ideia.

Consolidado o dispositivo dos *quaterni*, guardam-se os livros em bibliotecas, e traduzem-se, transcrevem-se, copiam-se. São os códices manuscritos, livros de horas, cantigas de amigo, cadernos de desenhos, apontamentos, tratados.

Os artistas estiveram ao pé dos livros, junto da sua base técnica: desde os primeiros códices desenhados e iluminados, como o Códice Calixtino (em c. 1150), ou os códices das cantigas de Santa Maria, de Afonso X, um rei sábio e artista. Ou já nas primeiras experiências de textos impressos, como o "Sutra do Diamante," de Wang Jie (China, 868 a.D., hoje no British Museum).

O livro surge no seu contexto: surge pela mão dos artistas, concebido, escrito e iluminado, e desdobra-se pelas gerações sucessivas.

2. *Imprimatur*

A palavra escrita também circula no mercado, através do dinheiro. O livro é, como a moeda, dos primeiros objetos a ser produzido em série.

Depois da imprensa, a partir de 1445, afirma-se a componente múltiplo, e com ela a nova dimensão do mercado. Nas palavras impressas dos livros, o sentido pode chegar mais longe, um sentido difrerente do valor económico.

Gutemberg era ele próprio um artista numismata, um artífice que cunhava moeda (Chartier, 1999). Dedicado a aperfeiçoar a dignidade do livro, vai ultrapassar a perfeição do manuscrito pelo seu rigor de ourives. O livro múltiplo é uma instância do tipo, e da perfeição gráfica não atingível manualmente.

Quando Albrecht Dürer nasce, em 1471, o seu padrinho, Anton Koberger, abandona a profissão de ourives para se dedicar à de tipógrafo. Dürer seria o seu aprendiz, aprendendo e praticando a xilogravura. Os livros ilustrados com xilogravuras começam a ser divulgados, como a *Crónica de Nuremberga*, obra com mais de 1.809 xilogravuras, por Koberger (1493). Dürer irá, já por sua conta, produzir conjuntos de gravuras temáticas muito importantes, como as dezasseis gravuras de *Apocalipse*, impressas no mesmo ano em que Vasco da Gama chega à Índia, 1498. Outras séries se seguiriam.

O livro impresso surge ao mesmo tempo que o capitalismo europeu — que as viagens marítimas, os cambistas, os seguros mutualistas, os empréstimos a juros, as companhias comerciais. O livro pode acompanhar os homens nas suas

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.

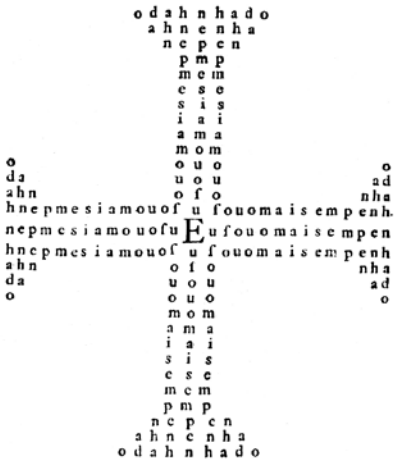


Figura 3 · *Frei Francisco da Cunha: Oraçam Académica e Panegyria, História e Enconiástica, Prefano-Sacra. Lisboa: Off. Alvarense*, 1747. Fonte: Hatherly (1983).



Figura 4 · William Blake: *There is no natural religion* (1794-5). Gravura pelo processo stereotype.

viagens, torna o missionário uma figura possível, e acompanha as ideias e os homens de espírito. E nas viagens escrevem-se livros, desde Marco Polo.

O livro impresso também se afirma ao mesmo tempo que o autor se emancipa — passando de artífice a artista, investido de uma autoridade interior. O artista emancipado da Renascença é dotado de capacidade especulativa e criativa. Como Zuccari comenta no seu livro sobre artistas, o artista possui "disegno interno umano," a que se pode chegar através do reflexo divino no seu interior, a *scintilla della divinitá* (*L'idea...*, cap. VII).

A exploração plástica da materialidade tipográfica cristaliza-se nos labirintos dos livros barrocos de poesia visual do século XVII, em Portugal, sendo um exemplo o "Labirinto intrincado, que principiando do meio sempre se lerá" (Figura 3) de *Frei Francisco da Cunha: Oraçam Académica e Panegyria, História e Enconiástica, Prefano-Sacra. Lisboa: Off. Alvarense*, 1747 ou, ainda, o "Labyrintho Difficultoso em que se expende a matéria da Obra" presente no volume *Collecçaõ dos applausos,...* (1745). São insólitas as composições destes labirintos com letras e anagramas. A materialidade e a ênfase no significante que estes livros testemunham não são indício de inconformismo: tinham intenção laudatória, traçavam homenagem, eram dedicatórias extendidas, homenagens complicadas, exibição na retórica gráfica do tipo.

Em Inglaterra o poeta William Blake trabalha o processo do *estereótipo* ou gravura em relevo, obtendo resultados que permitem simular a pintura a

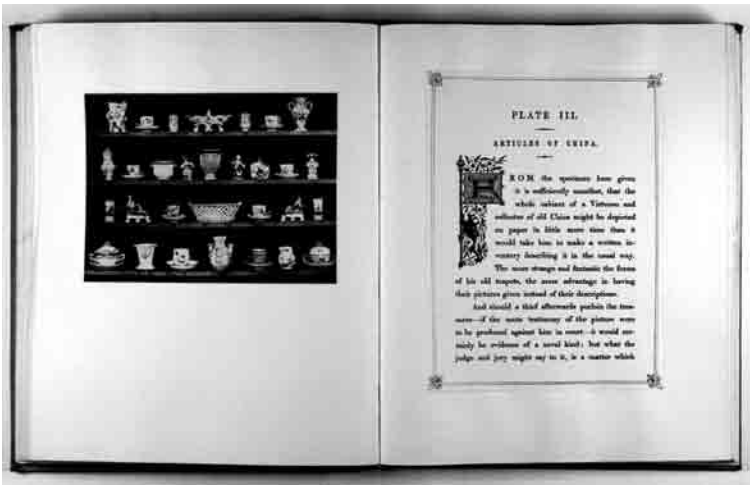


Figura 5 · William Henri Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, plate III. Fonte: Talbot (1969).

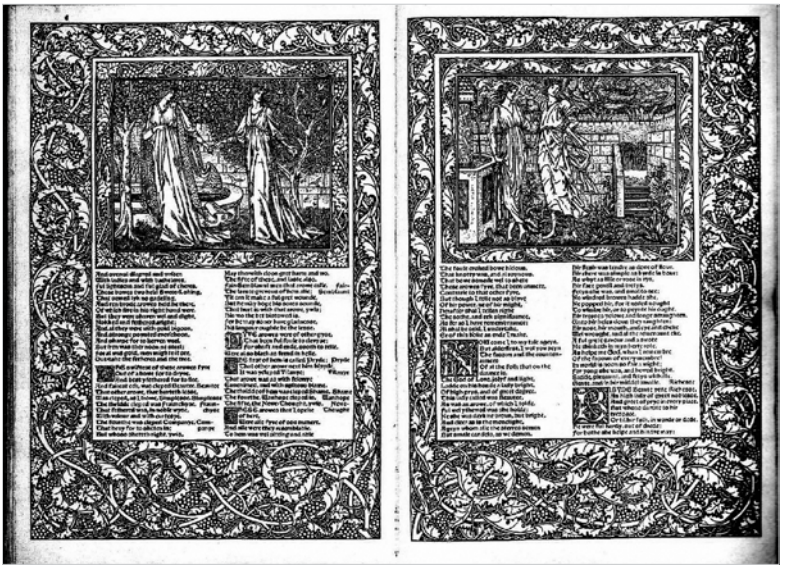
aguarela. Faz uma auto-edição de *There is no natural religion* (1794-5), onde grava, na mesma chapa metálica, texto e imagem, e depois pinta cada página a aguarela (Chappell, 1999: 158 e ss.) (Figura 4).

No Japão, Hokusai, publica com persistência livros com xilogravuras, como os 15 volumes de *Hokusai manga*, com 4.000 ilustrações (em 1814), bem como as *36 vistas do monte Fuji* (em 1833) ou, sobretudo, o livro *100 vistas do monte Fuji* (em 1834).

Lerebours, em França, inicia a publicação das *excursions daguerriennes* (1841 a 1843), em fascículos, onde a gravura se aproxima do daguerreótipo, com um rigor hiper-realista. Fox Talbot publica o livro *The pencil of nature* (1844 a 46), com as primeiras fotografias em papel: a invenção do método negativo / positivo. Os foto-livros inauguram uma linha expressiva para os livros de artista (Figura 5).

Em contra-movimento, os artistas pré-rafaelitas William Morris e o discípulo Edward Burne-Jones irão produzir edições que exibem ostensivamente qualidades artesanais no ofício tipográfico, como será exemplo monumental a edição dos clássicos medievais de Chaucer, *The works of Geoffrey Chaucer* (Hammersmith: William Morris at Kelmscott Press, 1896). A edição de 556 páginas tem uma tiragem manual de apenas 425 exemplares e mobiliza 11 mestres tipógrafos durante vários anos. Morris produziu para ela o tipo de letra *Chaucer*, bem como o papel. As 87 ilustrações foram gravadas em madeira por Edward Burne-Jones (Chappell, 1999: 191) (Figura 6).

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.



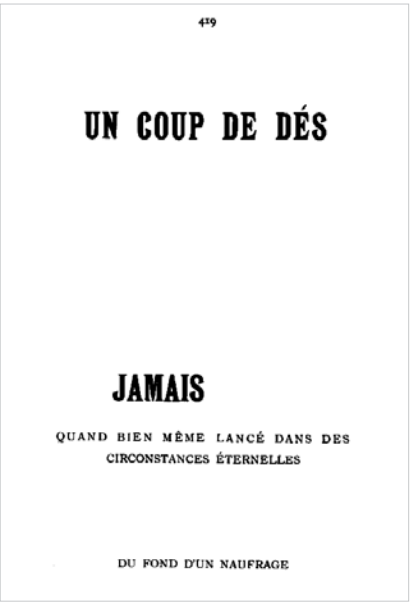


Figura 6 · William Morris e Edward Burne-Jones, *The works of Geoffrey Chaucer* (Hammersmith: William Morris at Kelmscott Press, 1896).
Figura 7 · Stéphane Mallarmé, começo de U*n coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Revista *Cosmopolis*, maio 1897.

3. Ser moderno, *do fundo de um naufrágio*

Em 1897 Stéphane Mallarmé envia à revista *Cosmopolis* o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Figura 7). Será o começo da aventura simbolista, futurista, concretista, ou melhor, a aventura modernista, aliando a materialidade plástica da escrita ao sentido.

As vanguardas modernistas irão fornecer uma vaga de edições de livros de artista. Os futuristas, dadaístas, surrealistas, construtivistas, vorticistas, concretistas irão publicar numerosos exemplares onde a poesia se expande e ocupa espaços do cubismo sintético, assimilando a *collage* como método, tanto plástico como poético. Serão publicações como *Blast* (Inglaterra, Windham Lewis, 1914-15), *Orpheu* (Portugal, por Ferro, Pessoa e Sá-Carneiro, 1915; Figura 8), *A Tett* (Hungria, por Lajos Kassák, 1915-6), *Bulletin DADA* (Suiça, por Tzara, 1916-1924), *Ma* (Hungria, por Lajos Kassák, 1916-25), *De Stijl* (Holanda, por Van Doesburg, 1917-32), *391* (Barcelona, N. Iorque, por Picabia, 1917-24), *Noi* (Itália, por Enrico Prampolini, 1917-25), *The Blind Man* (N. Iorque 1917, por Duchamp e Roché), *Die Freie Strasse* (Alemanha, por Jung, Hausman, 1915-8; Figura 10), *Broom* (Itália, por Harold Loeb, 1921-4), *Zenit* (Jugoslávia, por Micic, 1921), *Klaxon* (Brasil, por Mário de Andrade, Manuel Bandeira..., 1922-3; Figura 11), *Veshch/Gegenstand/Objet* (Alemanha, por El Lissitzky, 1922), *Merz* (Alemanha, por Schwitters, 1923-32), *Mecano* (Holanda, por Van Doesburg, 1922-24), *Manomètre* (França, por Malespine, 1924-28), entre muitas outras.

Em paralelo, Blaise Cendrars edita o desdobrável de Sonia Delaunay, *Terk*: *La Prose du Transsibérian et de la petite Jehanne de France* (1913), composto por uma folha com 1m80, dobrada 21 vezes na horizontal e uma vez na vertical. A folha *é* impressa a cores vivas com motivos *órficos (*discos) e contrastes simultâneos, aludindo ao novo comboio trans-siberiano e à torre Eifell, com o texto ao longo da sua extensão, tiragem de 300 exemplares.

Duchamp, depois de criar uma algo insólita capa no *The blindman*, editado em Nova York em 1917 (Figura 9), irá trazer à discussão a variante mala — "um livro," sem páginas, onde as capas se abrem para conter itens embalados, em ambiguidade objetual. As caixas verdes (1934) cheias de restos rasgados e anotações, cuidadosamente reproduzidas, virão a ser influentes mais tarde, por exemplo, nas *time-capsules* de Andy Warhol.

4. O infinito é linear? Algumas polaridades

O segundo princípio primordial do signo, para Saussure (1999: cap. 1, §2), é a linearidade do significante. Essa linearidade, originária da *fala* do discurso oral, reproduz-se, no livro, na sequencialidade das palavras, nas linhas, na numeração das páginas, na convenção material que une, com linha, a capa à contra-capa.

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.

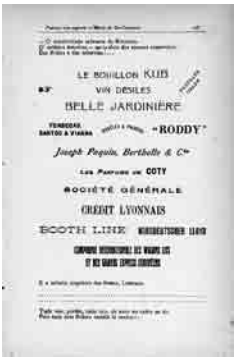


Figura 8 · 1915, Revista *Orpheu* nº 1, "Poemas sem suporte," de Mário de Sá-Carneiro (pág. 105).



Figura 9 · *The Blindman*, 1917, de Marcel Duchamp: *The second number of The Blind Man will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it.*

A partir do instante da leitura, coincidente com o presente, reproduz-se o instante da fala — o livro condensa o processo de estar vivo, *in praesentia*. Esta contingência ultrapassa-se pela combinação do que se apresenta, através de associações que jogam o campo do possível, no infinito do paradigma: um livro pode dizer tudo, e o tudo o que os livros podem dizer é infinito.

O livro toca, com o seu acidente, a sua diferença. E cada diferença escolhida e materializada na cadeia significante do livro exclui todas as outras, a infinitude das restantes diferenças, residindo nesta oposição os seus campos de sentido.

O livro mergulha no infinito, através da palavra, da imagem, da materialidade — como aponta Paulo Pires do Vale (2012): debruça-se sobre o infinito, através das ilustrações, através das entradas e saídas, através do futuro, ou do passado.

A arbitrariedade articula a possibilidade de se significar segundo intencionalidades. Este primeiro princípio primordial do signo estabelece que o código varia com a cultura: os significantes são inventados arbitrariamente pelos diferentes grupos humanos, diferentes culturas, tal como também se misturam os ingredientes alimentares arbitrariamente, no seio da cultura, ente o crú e o cozido.

O livro de artista, do tipo mais recente, costuma referir os livros, quase como um jogo, seja diretamente, seja pela citação do dispositivo livro, através de níveis de significação com meta-linguagens, com enunciados impregnados de pós modernidade. Poder-se-á sintetizar, num gráfico tri-dimensional, algumas destas polaridades: a tensão entre o livro único e o múltiplo, entre o trabalho manual e o tecnológico, entre o objeto que "parece um livro" e aquilo que somente "se refere a um livro" (Figura 12). Cada livro poderá encontrar um ponto neste gráfico tridimensional. Muitos livros poderão mostrar um aglomerado parecido

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.





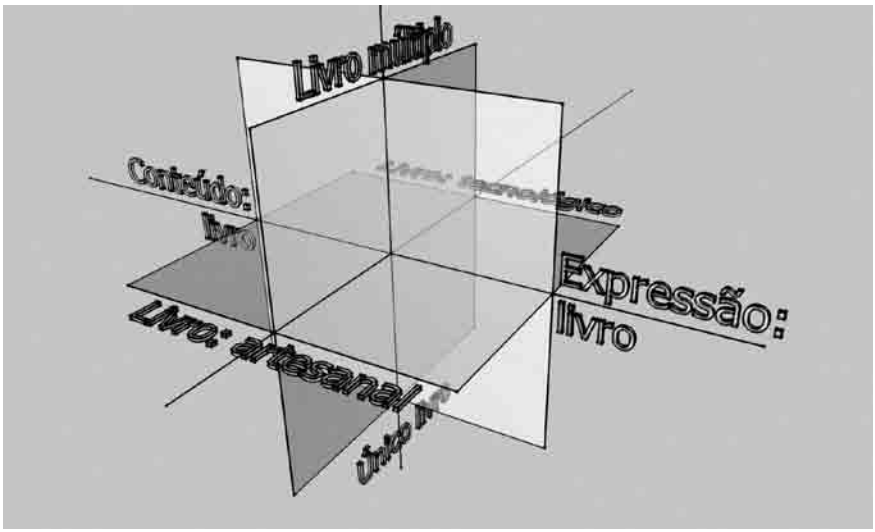


Figura 10 · Die Freie Strasse (Alemanha, por Jung, Hausman, 1915-8),
Figura 11 · Revista *Klaxon*, n° 1, São Paulo, 1922. Do editorial: "E Klaxon não se queixará jamais de ser incomprehendido no Brasil. O Brasil é que se deverá esforçar por compreender a Klaxon" … "Klaxon é klaxista."
Figura 12 · Dimensões polares do livro de artista: o livro pode ser de exemplar único ou múltiplo, de produção mais manual ou mais tecnológica, ou ainda parecer-se mais ou menos com um livro (referência ao livro pela expressão material ou apenas pelo conteúdo). Fonte: própria.

Queiroz, João Paulo (2012) "Um livro nas mãos." *Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 262-272.

com nuvem electrónica, ou, quem sabe, talvez um "atrator estranho," de Lorenz.

A terminar, uma referência para dois acontecimentos que parecem indiciar uma maior maturidade no contexto da produção e da reflexão em torno do tema do livro de artista em Portugal. O ano que agora finda trouxe a público algumas instâncias significativas, em exposições e publicações. Na Fundação Gulbenkian apresentou-se uma mostra diversificada e representativa, assente na coleção da Fundação. Foi uma bela exposição comissariada por Paulo Pires do Vale (*Tarefas Infinitas*). Por seu turno, a revista internacional *The Journal of Artists Books*, tomou como assunto Portugal na sua última edição, o nº32, coordenada por Isabel Barahona e Catarina Cardoso.

Referências

Cardoso, Catarina Figueiredo & Baraona, Isabel (Editores convidados). *JAB32: From Portugal: The Journal of Artists Books*. ISSN 1085-1461. *Fall* 2012.

Chappell, Warren (1999) *A short history of the printed word*. Point Roberts, WA, Vancouver, BC: Hartley & Marks. ISBN: 0-88179-154-7.

Chappell, Duncan (2003) "Typologising the artist's book." *Art Libraries Journal* (28), 4, pp. 12-20.

Chartier, Roger (1999) *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP / Imprensa Oficial do Estado.

Collecçaõ dos applausos, em prosa, e em verso, consagrados ao... D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Evora... na chegada à sua diocese, e entrada que fez na cidade, no dia 5 de Mayo do anno de 1743 (1745). Lisboa: Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1745. [20], 371 p ; 2º (28 cm).

Drucker, Johana (1995) *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.

Ekdahl, Janis (1999) "Artists' books and beyond: the library of the museum of modern art as a curatorial and research resource." *Inspel* 33, 4, pp. 241-248.

Federico Zuccari (1768) *L'idea de pittori scultori ed architetti*. Roma:Stamperia di Marco Pagliarini. *Google books*.

Hatherly, Ana (1983) *A Experiência do Prodígio — Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Klima, Stefan (1998) *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. New York: Granary Books.

Miller, Gwendollyn Jan (2000) *Discovering Artists Books: The art, the artists and the issues. Research paper submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts in Advertising Design of the Graduate School of Syracuse University*. [Consult. 2012-11-13] Disponível em http://www.gwenjpenner.com/publications/index.php

Printed Matter (2012) [Consult. 2012-11-13] Disponível em http://printedmatter.org/

Saussure, Ferdinand de (1999) *Curso de Lingüística Geral*. Lisboa: Dom Quixote.

Talbot, William Henri Fox (1969) *The Pencil of Nature*, plate III. Reprint. New York: Da Capo Press.

University of Alberta (2008) *Artists' Books from the home museum*. [Consult. 2012-11-13] Disponível em http://exhibits.library.ualberta.ca/streetprint_museum/

Vale, Paulo Pires do (2012) *Tarefas infinitas: Quando a arte e o livro se ilimitam*. Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Contactar o autor: joao.queiroz@fba.ul.pt