

LIVRO: espaço de experimentação

BOOK: space for experimentation

IRIGOYEN, Gabriela A.; Mestranda; PPGD/EBA-UFRJ irigoyen.gabi@gmail.com

PEIXOTO, Irene; Doutora; PPGD/EBA- UFRJ irenepeixoto@eba.ufrj.br

Resumo

A partir da análise de dois textos escritos pelo designer Bruno Munari (Itália, 1907- 1998) e o artista Ulises Carrión (México, 1941-1989) e o entrecruzamento com outros autores, como Paulo Silveira, Annateresa Fabris, Deleuze e Guattari, este artigo reflete sobre como a atividade de fazer um livro pode ser um espaço de experimentação para as possibilidades comunicativas que consideram, não apenas o texto impresso, mas todos os elementos materiais que constituem o livro e seus modos de realização. Os entrecruzamentos nos levam a perceber que o livro está atravessado por territorialidades e intensidades que envolvem a sua materialidade, construção e narrativas. Concluímos que vivenciar a atividade de fazer um livro como um espaço de experimentação a partir da contribuição desses autores pode ser um exercício de reelaboração e reflexão sobre as áreas de encontro e fricção entre arte e design.

Palavras-Chave: Livro de artista; Design Editorial; Arte e Design.

Abstract

Based on the analysis of two texts written by the designer Bruno Munari (Italy, 1907-1998) and artist Ulises Carrión (Mexico, 1941-1989) and the intersection with other authors, such as Paulo Silveira, Annateresa Fabris, Deleuze and Guattari, this article reflects on how the activity of making a book can be a space for experimentation for the communicative possibilities that consider not only the printed text, but all the material elements that constitute the book and its modes of realization. The intersections lead us to realize that the book is traversed by territorialities and intensities that involve its materiality, construction, and narratives. We conclude that experiencing the activity of making a book as a space for experimentation based on the contributions of these authors can be an exercise in reworking and reflecting on the areas of encounter and friction between art and design.

Keywords: Artist's Book; Editorial Design; Art and Design.

1 Introdução

Este artigo é um recorte da pesquisa “Livros-coisas: o livro em sentido ampliado” iniciada em 2022 no PPPGD/EBA-UFRJ na linha de pesquisa Design e Cultura, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Irene de Mendonça Peixoto e em vias de conclusão.

A partir da leitura e análise do texto do designer italiano Bruno Munari, “Das Coisas Nascem Coisas”, originalmente escrito em 1981, mas publicado no Brasil em 1988, e “A nova arte de fazer livros”¹ de 1975, do artista mexicano Ulises Carrión² – considerado um dos textos mais importantes sobre o livro como estrutura e um marco para pensar o livro como categoria de arte, iniciamos nosso texto destacando o que ambos os autores consideram como atividade editorial. Na segunda seção e terceira seção refletimos sobre a página e a palavra, elementos do livro, segundo a visão dos autores citados.

Avançamos no artigo apontando como esses autores consideram a importância da experimentação na feitura do livro e como ela se estende para o processo de leitura, tornando o leitor coautor da obra. A partir deste ponto, na seção sobre o livro, livro-obra e livro de artista, estendemos as nossas reflexões para o livro como categoria de arte ao trazer o termo *livro-obra*, introduzido por Carrión³ e incluímos os autores Paulo Silveira e Annateresa Fabris para pensar sobre o livro de artista e justificar a nossa opção por uma acepção mais abrangente. Caminhamos para a conclusão aprofundando um pouco mais a compreensão do valor simbólico desse objeto e a sua materialidade como uma simbiose engendrada entre pessoas e livros, que vai além da observação e descrição, com o aporte teórico de Deleuze & Guattari.

2 A atividade editorial segundo Munari e Carrión

Munari já apontava, a partir dos seus livros ilegíveis, publicados e expostos pela primeira vez nos anos 50 do século XX, que as possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas precisavam ser mais exploradas. Ele sintetiza e explana como, a seu ver, a atividade editorial era um setor no qual se encontravam problemas de design. Pensar em livros não poderia estar restrito a pensar apenas nos textos impressos sobre as páginas, mas era importante pensar no projeto do livro como objeto. Problema que Carrión, artista, filósofo e editor, também aponta, de forma muito semelhante, no seu texto “A nova arte de fazer livros” quando inicia o seu texto manifesto com a seguinte frase: “Um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras.” (CARRIÓN, 2011, p. 5).

No capítulo “um livro ilegível” Munari apresenta o problema do livro como *um problema de experimentação das possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas*

¹ “A nova arte de fazer livros” é uma alusão ao poema do célebre dramaturgo espanhol Lope de Vega “A nova arte de fazer comédias” e foi publicado pela primeira vez na revista Plural n. 41, na Cidade do México, em 1975. Neste texto manifesto, Carrión escreve inicialmente para poetas e jovens artistas que se interessaram pelo livro como forma de arte. Foi traduzido pela primeira vez em língua portuguesa pelo artista, professor e pesquisador Amir Brito Cadôr e publicado em Belo Horizonte, no ano de 2011 pela C/Arte Editora.

² Poeta, artista, editor e crítico de arte, é considerado um dos mais importantes artistas conceituais mexicanos (1941-1989).

³ Termo encontrado em seu texto *Bookworks to Mailworks*, publicado originalmente como texto da exposição de mesmo nome que aconteceu em 1978 no Municipal Museum Alkmaar, um dos mais antigos da Holanda e publicado no volume *Second Thoughts* pela Void Distributors, 1980.

(MUNARI, 1998, p.210). O autor considerava a Atividade Editorial como um processo que vai além da simples criação de conteúdo, abrangendo diversos aspectos do design e da apresentação do livro.

Significava cuidar do projeto gráfico da capa e, além do mais, do projeto do livro como um objeto em si, onde o formato, o tipo de papel, a cor das tintas utilizadas na impressão em relação à cor do papel e a encadernação eram cuidadosamente escolhidos para que estivessem de acordo com o assunto tratado.

Munari também considerava como parte dessa atividade a seleção dos caracteres tipográficos, a definição da mancha do texto em relação à página, a disposição dos espaços em branco, das margens e o local de numeração das páginas. Por fim, a preocupação com as páginas de rosto e o caráter visual das ilustrações ou fotografias que acompanham o texto garantiam que todos os elementos dialogassem entre si.

Essa visão era compartilhada por Carrión, que aponta a diferença entre o escritor que escreve textos e o escritor que faz livros. Ele faz uma clara distinção quando afirma: “Na velha arte⁴ o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros.” (CARRIÓN, 2011, p.14)

Para Carrión existe o escritor que apenas escreve textos e não se preocupa com os aspectos do processo de realização que o transformarão em um objeto. Esse escritor está preocupado apenas com o texto, que segundo Carrión é o que esse escritor considera como conteúdo.

Carrión entende que os demais elementos que constituem a estrutura do livro também são conteúdo, pois eles interferem na leitura e na percepção da obra ao ditar ritmos e propor sequências espaço-temporais. Ele entende que existem muitos elos na corrente que vai do escritor ao leitor. Escrever o texto é o primeiro elo dessa corrente, mas não é o único. Existe um processo que materializa esse texto e o escritor/autor⁵ pode assumir a responsabilidade por ele. Ao pensar no livro como um objeto o escritor/autor é capaz de perceber, na criação de todos os seus elementos significantes, sequências de espaço- tempo, que Carrión chama de *leis sequenciais do livro*, que diferem das leis sequenciais da linguagem do texto escrito. “Fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não.” (CARRIÓN, 2011, p.15)

Ainda segundo Carrión, devido a essa clara distinção entre quem escreve e quem faz, cantar, falar ou escrever um poema na imaginação são atos que diferem de escrever poesia no papel. O livro é uma realidade espacial onde a linguagem poética é transcrita como fica claro neste trecho: “A mera necessidade de criar os signos apropriados para a transcrição da linguagem poética chama a nossa atenção para este fato muito simples: escrever um poema no papel é um ato *diferente* de escrever na imaginação.” (CARRIÓN, 2011, p.20)

Carrión insiste em apontar que por mais que os poetas digam que a poesia precisa ser cantada, recitada, lida em voz alta, ela só ganha um espaço físico real quando é transcrita, traduzida tipograficamente sobre a página. É necessário fazer uma operação poética para traduzir

⁴ Ulises Carrión irá trabalhar sempre com esses dois parâmetros em oposição: ‘A velha arte de fazer livros’ – referindo-se a forma de conceber o livro como recipiente de um texto literário cuja estrutura é irrelevante, com páginas monótonas e iguais que cumprem apenas funções informativas, versus ‘a nova arte de fazer livros’ – referindo-se a forma de conceber o livro como uma estrutura composta de diversos elementos, sendo o texto apenas mais um deles, que compõem sequências de espaço-tempo.

⁵ Aqui incluímos a palavra autor por entender que ela é mais ampla eu escritor, já que estamos falando de criadores de livros que não escrevem textos somente.

tipograficamente um poema. Ao afirmar que: “A linguagem da nova arte é radicalmente diferente da linguagem cotidiana. Negligencia intenções e utilidade, e se volta para si mesma, investiga-se, buscando formas, séries de formas que possam dar origem e desvelar sequências de espaçotempo.” (CARRIÓN, 2011, p. 41), o autor nos ensina que para realizar a operação poética é necessário investigar a própria linguagem e experimentar novas formas de criar e desvelar sequências de espaço-tempo.

Tanto Munari como Carrión compreendem que o autor ao fazer um livro precisa incluir a experimentação de materiais, de formatos, recortes, transposições, cores, tipografias, tamanhos e espaços como recursos para ampliar a experiência da leitura e os seus ritmos.

3 A página como espaço

Tanto Munari quanto Carrión expressam que quem faz livros precisa levar em conta as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito esse objeto e considerar a estrutura do livro uma realidade espacial em que é possível transcrever a linguagem poética. O livro existe como forma autônoma, que comunica mesmo sem texto, e quando inclui o texto, este é parte integrante da sua forma e a enfatiza. O livro torna-se assim, uma estrutura cujos aspectos constituintes estão interligados, plena de sentido. Nas palavras de Carrión: “Na nova arte cada página é diferente; cada página é um elemento individual de uma estrutura (o livro) que tem uma função particular a cumprir.” (2011, p. 16).

A página, para Carrión e Munari, é um elemento individual do livro como estrutura, que pode cumprir diferentes funções e não precisam ser iguais. As páginas podem ser diferentes em formato, cor, tipo de papel, possuir diferentes manchas gráficas e ser capaz de oferecer diferentes ritmos visuais e temporais além de sensações táteis.

O formato das páginas e a maneira como são organizados (em modo crescente, decrescente, diagonal ou ritmado) estabelecem um ritmo visual-temporal que são oferecidas ao leitor como uma forma de romper com a monotonia de páginas iguais e desinteressantes.

Munari demonstra isso ao criar os seus livros sem texto e os pré-livros, nos quais prioriza as sensações visuais e táteis como “conteúdo”. Como ele mesmo os descreve, *...podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes, para informação visual, tátil, material, sonora, térmica (...)* (MUNARI, 1988, p. 223).

Na história, quando a escrita é inventada, a linguagem adquire uma realidade espacial. Uma dessas realidades espaciais é o livro, *um volume no espaço* segundo Carrión (2011, p. 29). A página é também um elemento da estrutura do livro, um espaço concreto, real, físico no qual a comunicação intersubjetiva se estabelece: “Na nova arte (e a poesia concreta é somente um exemplo) a comunicação continua sendo intersubjetiva, mas se estabelece em um espaço concreto, real, físico - a página.” (CARRIÓN, 2011, p.28).

Figura 1: Libri illeggibili MN1 de Bruno Munari



Fonte: <https://corraini.com/en/libro-illeggibile-mn-1.html>

A obra de Ulises Carrión “*Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are*” de 1973, exemplifica bem o que apontamos neste item.⁶ Foi criada durante o seu período de residência artística na cidade de Amsterdã, no In-Out Center, primeiro espaço de arte independente na cidade holandesa no início dos anos 70. Nesse livro cada página é um pedaço de papel de parede real que deveria vir do quarto da pessoa que é mencionada naquela página. Dessa forma o livro ganha dois níveis referenciais imediatos, o da linguagem e o da própria matéria sobre a qual a linguagem aparece. A linguagem também se manifesta em um momento e espaço isolados, que é a página. O livro, torna-se um conjunto de páginas, uma sequência, que pode ser linear ou não, desses espaços e momentos. Torna-se assim objeto múltiplo e uno, simultaneamente, de tempos e espaços.

Figura 2: “*Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are*” de Ulises Carrión p.11



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-your-room-has-and-i-will-tell-you-who-you-are>

Figura 3: “*Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are*” de Ulises Carrión p.10



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-your-room-has-and-i-will-tell-you-who-you-are>

⁶ Neste link é possível visualizar a obra completa; <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-your-room-has-and-i-will-tell-you-who-you-are>

4 A palavra (ou a sua ausência) como elemento da estrutura

A palavra, para Carrión e Munari, também existe como elemento da estrutura do livro. Munari ao excluir a palavra dos seus livros sem texto, a traz para a cena tornando 'palavra' os materiais e os demais elementos constituintes do livro. Carrión quando afirma que toda palavra é parte de um texto (2011, p.49) nos dá a dica: os livros ilegíveis do Munari possuem um 'texto' cujas palavras são os materiais, os recortes, as formas, as cores que nos fornecem uma experiência visual rítmica por meio da qual nos comunica sensações que nos levam a contar as nossas próprias histórias. Carrión diz que *a palavra é parte de um texto, que por sua vez faz parte da estrutura do livro, mas não é necessariamente a parte essencial do livro.* (2011, p.51)

Munari com seus livros ilegíveis aponta para o potencial multissensorial da comunicação e como uma obra aberta permite que autor e leitor criem obras únicas e originais a cada vez que o livro é 'lido'. Munari entende que todo leitor é capaz de interligar todos os elementos materiais que constituem o livro e criar o seu próprio texto, com as suas palavras, ou apenas se aventurar com os sentidos sem a necessidade de palavras, como fazemos quando apreciamos música, por exemplo. Ao omitir a palavra/texto ou a imagem – no sentido tradicional do termo - destaca-se o que geralmente é considerado secundário e muitas vezes esquecido na atividade editorial: que são as capacidades de comunicação dos demais elementos presentes: do código gráfico da página, do código da embalagem, dos materiais utilizados, do formato e da capa. Esses elementos tornam-se importantes objetos de poética.

Para Carrión as palavras são mais do que portadoras da mensagem, não estão ali apenas para *transmitir determinadas imagens mentais com determinada intenção* (2011, p.43).

Para Carrión, palavras sempre vão significar algo, mesmo quando perdem a intencionalidade. Tornam-se abstratas, mas permanecem no espaço da página, ocupam um espaço. O autor chama a linguagem despojada de intencionalidade de linguagem abstrata, como ele explica neste trecho: "linguagem abstrata quer dizer que as palavras não estão ligadas a nenhuma intenção particular; que a palavra "rosa "não é nem a rosa que eu vejo nem a rosa que um personagem mais ou menos imaginário diz que vê." (2011, p.47)

Os poetas Stephane Mallarmé (1842-1898) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999) também entendem que a palavra é um elemento que constitui o livro. Em seu "Livre", Mallarmé, nos oferece uma ruptura ao considerar a estrutura do livro e a palavra como importantes objetos de poética. Para Cristiane Alcântara, ocorre uma dissociação de sentidos: a poética não está centrada nos *aspectos emocionais do criador ou de outrem, mas de sua capacidade de criar por meio daquilo que seja propriamente constitutivo da obra: a materialidade da qual a arte seja feita, realidade esta que vem a alterar fortemente os aspectos subjetivos da autoria* (ALCÂNTARA, 2017, p.36)

Elaine Caramella confirma a observação acima:

"João Cabral de Melo Neto também dirá: "flor é a palavra flor, verso inscrito no verso, como manhãs no tempo". Ensina-nos Mallarmé e João Cabral que a palavra não é a embalagem da idéia, mas sua própria idéia, já que é a materialidade signífica que ensina uma linguagem ler a outra". (CARAMELLA, 1988, p. 67-68)

Carrión, também corrobora:

"Na linguagem abstrata da nova arte a palavra "rosa "é a palavra "rosa". Significa todas as rosas e não significa nenhuma. Como fazer para que uma rosa não seja minha, nem sua, mas a rosa de todos, ou seja, de ninguém? Colocando-a dentro de uma estrutura sequencial

(por exemplo, um livro), para que deixe de ser momentaneamente uma rosa e seja, antes de mais nada, um elemento da estrutura.” (2011, p.47-49)

Figura 3: Libri illeggibili N.Y. 1 de Bruno Munari



Fonte: <https://blogs.massart.edu/artistsbooks/2011/09/28/libro-illeggibile-n-y-1-by-bruno-munari/>

Para Carrión, as palavras sozinhas não transmitem a intenção do autor, elas formam um texto, que é um dos elementos do livro. O que irá transmitir a intenção do autor é o livro em sua totalidade.

A linguagem para Carrión e Munari é um enigma, um problema, um desafio. O que é possível dizer por meio da linguagem? Todos os elementos manifestam linguagem, por isso o livro diz com muito ou com quase nada. Fazer livros é criar condições próprias de leitura e acreditar que todos podem entender e criar signos.

5 A experimentação no ato de fazer e ler um livro

A experimentação no ato de fazer um livro era essencial para Munari, pois é nesse momento que podemos verificar as possibilidades de comunicação dos materiais que compõem esse objeto:

Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas. (MUNARI, 1988, p.211)

Quando descreve os papéis utilizados nos seus livros ilegíveis, Munari estabelece uma relação direta entre a sensação tátil que cada papel desperta e o que ela insinua e acrescenta na narrativa. “Um “capítulo” feito com folhas de acetato (...) dá uma sensação de neblina; folhear essas páginas é como entrar na neblina.” (MUNARI, 1988, p. 213)⁷

O papel utilizado, que servirá de página, também comunica e interligando-se aos outros elementos e materiais utilizados na estrutura que formarão o livro contribui com a narrativa, numa espécie de diálogo, um “conjunto concertante” - expressão utilizada por Annateresa Fabris (1988) ao discorrer sobre as mudanças sofridas ao longo da história no processo de significação e prática do livro de artista para se referir as obras que foram um ponto de encontro entre artista (arte) e literato (literatura) que não se estabeleceram em bases simples ou ilustrações descritivas, *mas num*

⁷ Munari descreve um efeito utilizado por ele no livro “Nella Nebbia di Milano”, “No nevoeiro de Milão”, publicado originalmente pelas edições Emme em 1968. Pode ser visualizado inteiramente aqui nesta linda transposição para uma versão digital feita pelo estúdio independente sediado em Firenze Weird Studio <https://www.weirdstudio.com/nella-nebbia-di-milano-bruno-munari-sullo-scaffale/>

“conjunto concertante” no qual diferentes tipos de expressão se encontram para constituir a “arquitetura” do livro. (FABRIS, 1988, p.6)

Apropriamo-nos da ideia de “conjunto concertante” para estendê-la ao leitor, que ao reconfigurar as informações trazidas pela visualidade e pelos materiais, formatos e demais elementos torna-se agente da narração ao poder criar diferentes leituras e arranjos entre todos esses constituintes. O leitor cria seu próprio “conjunto concertante” e experimenta junto com o(s) criador(es) do livro.

6 Livro, livro-obra e livro de artista

Em seu ensaio-manifesto “A Nova Arte de Fazer Livros”⁸, escrito em 1975, o autor discute pela primeira vez sobre a ‘arte de fazer livros’ e propõe que o conteúdo/texto esteja integrado à sua forma ‘livro’ posicionando-se, como um dos primeiros artistas a conceitualizar e definir o que seria um livro de artista. Alguns anos depois designa o termo *bookwork*⁹ ou livro-obra.

O termo *livro-obra* foi introduzido por Carrión no texto que escreveu para o catálogo da exposição “*Bookworks to Mailworks*”, que aconteceu em outubro de 1978 no Municipal Museum Alkmaar, um dos mais antigos da Holanda. O texto foi traduzido para o Húngaro e o Inglês para fazer parte do catálogo de uma exposição similar em dezembro do mesmo ano em Budapeste¹⁰.

A tradução desse termo tem algumas questões que serão apontadas a seguir.

O termo livro-obra em inglês, *bookwork*, foi amplamente difundido e gerou novas e muitas considerações classificatórias. Paulo Silveira, a partir das suas análises dos textos de Riva Castleman,¹¹ acrescenta:

(...) que no caso do Brasil *bookwork* gerará a denominação livro-obra, antes frequente, mas agora já em desuso. Por exemplo, o *Livro-Obra*, 1964-1983, de Lygia Clark, ou nas considerações de Julio Plaza (1982). Mas na língua inglesa *bookwork* é usado também para trabalhos artesanais dentro do campo de atuação da encadernação e do que denominamos a “arte do livro”. (Silveira, 2008, p.33-34)

Mais adiante, Silveira aprofunda a questão de traduzir esse termo para o português e aponta que é frequentemente traduzido por ‘livro’ simplesmente, “(..) não pelo seu aspecto literário ou textual, ou verbo-visual, e sim por sua existência física, plasticamente programada e matericamente fundada.” (Silveira, 2008, p.52)

No entanto, precisamos salientar que o termo *bookwork* criado por Carrión estava profundamente ligado ao termo *mailwork* essencialmente pelo seu aspecto da circulação e/ou distribuição. Naquele momento o que era oferecido pelo sistema postal dos correios era uma forma acessível e a um custo baixo de circulação e distribuição. O artista não precisava mais estar num grande centro para estabelecer um intercâmbio com artistas de outros lugares. Toda pequena

⁸ Carrión (2011)

⁹ “*Bookworks are books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all the material and formal elements.*” (Carrión, 1980, p.25)

¹⁰ Informações obtidas por meio da nota da p.24 que consta o lado do texto em inglês publicado pela Void Distributors (CARRIÓN, 1980).

¹¹ Riva Castleman (1930-2014) historiadora e curadora foi diretora do departamento de impressos e livros ilustrados do MoMa em Manhattan durante o período de 1976–95.

cidade tem uma agência postal pela qual torna-se possível receber e enviar obras para o mundo inteiro. Ao relacionar livros e arte postal, Carrión observa que os livros trouxeram para o artista a vantagem da multiplicidade, tornando possível uma maior circulação do trabalho e a arte postal acentua essas características: a multiplicidade e a circulação/distribuição deixam de ser aspectos externos e podem ser incorporados ao trabalho como elementos formais. Nesse sentido a obra não reconhece mais limites espaciais e a ubiquidade passa a ser um elemento essencial, definidor, que pode dar origem a novas formas, como ele aponta na citação a seguir:

Books offered the artist the advantage of multiplicity and this made possible a wider distribution of the work. Mail Art strengthens these tendencies. They stop being external to the work and are incorporated as formal elements. It's not enough to confirm that the work doesn't acknowledge spatial limits anymore. This has practical consequences of great importance. An artist doesn't need to live in an art-capital to have his voice heard and as a matter of fact there are centers of Mail Art activity in places where there are no art galleries but only a modest post-office. We must state it with all clarity: the ubiquity of the work stops being a secondary characteristic and becomes an essential, defining, element that gives birth to *new* forms. (CARRIÓN, 1980, p.30)

Antes do surgimento do termo *bookwork*, a categoria 'livro de artista' já era alvo de atenção de críticos e pesquisadores. Muitos consideram que essa categoria de livro foi legitimada no final do século XX, a partir da década de 1960, principalmente com os movimentos nos EUA de arte conceitual, minimalistas e *pop art*, com raízes no futurismo russo, Dadaísmo e Duchamp.

No entanto, pensar o livro de artista apenas a partir do processo minimalista-conceitual dos 60 é reduzir a sua compreensão e significação, como salienta Fabris, em um texto escrito em finais da década de 80 que permanece atual em seus apontamentos e questões:

Embora muitos críticos considerem o livro de artista como uma produção típica dos anos 60, a multiplicação de sua prática na nossa década e a reflexão suscitada por ele parecem constituir claros indícios de que este veículo alternativo não esgota sua significação no processo minimalista-conceitual, não podendo, portanto, ser pensado só a partir dele. (Fabris, 1988, p.6)

Se consideramos apenas a definição de livro de artista no sentido estrito (*stricto sensu*) para designar apenas os livros nos moldes minimalistas-conceituais como os surgidos no interior das vanguardas artísticas dos anos 60 do século 20: livros geralmente múltiplos, planos, sem pretensões formais, a custo acessível, nos quais a estrutura livro é utilizada como suporte da mensagem e não como elemento plástico¹² iremos excluir obras potentes.

Como contraponto a esse sentido estrito, trazemos os livros ilegíveis de Munari, que irão focar nos elementos plásticos e ao eliminar a legibilidade e a 'função' informativa do livro nos abre para outras formas de leitura. São livros que se expressam pela sua materialidade: o papel não é mais somente o suporte da impressão e das imagens, mas comunica por meio da espessura, transparência, formato, tamanho, cortes e dobras.

Compreendemos que o processo de realização do livro na categoria de arte não atende somente a demandas do mercado e indústria editorial, mas também é regido por outras necessidades que não se submetem ao processo mercadológico tradicional do livro. O livro possui uma carga simbólica que é necessário considerar, como ressalta Paulo Silveira:

¹² Nos apoiamos nesta afirmação em Sousa (2009, p.26) quando comenta em nota sobre a expressão livros de artista *stricto sensu* (no sentido estrito) como utilizada pela pesquisadora Anne Moeglin-Delcroix para designar os livros nesses moldes cuja origem remontam aos trabalhos de Dieter Roth e Edward Ruscha.

Entendo, também, que o artista se apropria daquele que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contêder de textos), e preexistente nas suas formas e dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o código, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro. (SILVEIRA, 2008, p. 21).

A partir deste ponto, para nos ajudar a aprofundar as reflexões trazidas até o momento sobre o livro como significativo objeto cultural, mais do que um receptáculo de textos, trazemos a redefinição do regime de signos em relação ao livro feita por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2011, v.2).

Para esses autores, o livro não é apenas um produto cultural, mas um agenciamento coletivo e maquínico de expressão. Uma abordagem ampliada que desafia as concepções tradicionais sobre o livro, posicionando-o como um fenômeno dinâmico, inseparável das práticas sociais, das máquinas de expressão e das misturas de corpos¹³ que o compõem.

Ao criar um livro, o artista contesta, indaga um *hábito*, uma ideia ou gesto que está arraigado ao objeto livro e que por meio da arte se pode resignificar.

A resignificação pode acontecer na proposição da leitura do texto impresso/gravado/escrito, carimbado ou simplesmente na sua ausência, como nos livros sem-texto de Munari.

Pode ser também na sua construção: um livro sem capa, um livro sem costura, sem cola, apenas dobras ou encaixes. Nos materiais cuidadosamente escolhidos para *pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro*¹⁴, como disse Munari.

Pode acontecer também na alteração de processos de reprodução ou multiplicação, na escolha dos meios de impressão mecânicos, industriais, artísticos ou experimentais. Na definição dos seus processos de feitura que podem ser manuais ou industriais ou na maneira de dispor suas páginas, que pode ser de forma contínua ou descontínua, dobradas, soltas, costuradas, anexadas ou coladas.

E finalmente, na escolha do seu conteúdo: com ou sem o uso de texto, somente imagens, cores ou, ainda, em branco.

Em vista das reflexões apresentadas até o momento, gostaríamos de propor, neste artigo, a aceção do termo *livro de artista* como um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome; livros únicos ou múltiplos, feitos ou concebidos por artistas.

Uma categoria entendida a partir de uma abordagem ampla e que considera o livro como um objeto que é produto da ação humana inserida em contextos complexos. O livro é produzido, pensado, imaginado por um corpo (que é sujeito) situado social e historicamente, com todas as nuances que isso implica. Ao ser compreendido dessa forma o livro se expande e vai além da sua

¹³ Na perspectiva de Deleuze e Guattari, o corpo não é apenas um organismo individual, ou apenas a anatomia física, mas também as interações sociais, culturais e tecnológicas que moldam a experiência corpórea.

¹⁴ "Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas." (Munari, 1988, p.211)

condição de objeto, tornando-se também ideia, interface, espaço poético, registro/memória, espaço expositivo, um campo em expansão, um campo de experiências.

7 Considerações

Ao longo deste artigo discorreremos como a atividade de fazer um livro pode ser um espaço de experimentação para ampliar e testar as possibilidades comunicativas que consideram, não apenas o texto impresso, mas todos os elementos materiais que constituem o livro e seus modos de realização.

Ao escolher o nome *livro* para se referir à sua obra, a partir dele ou da ideia dele, o artista faz uma escolha sobre o seu sentido, enquanto efeitos ou consequências que o *livro* como obra potencialmente possui; que porta dentro de si. *O livro de artista é livro, mas de artista.*

Ao reler e trazer os textos de dois autores que datam das décadas de 70 e 80 notamos que existem questões que se mantêm atuais e ainda reverberam para os criadores na área da atividade editorial e da categoria livro de artista. As reflexões apresentadas neste artigo, a partir desses icônicos autores, nos apontam que é preciso lembrar que todos os elementos que constituem o livro são linguagem. O livro não é um objeto fechado em si mesmo, mas aberto a coautorias. As palavras não estão sozinhas, *elas estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome de livro.* (Carrión, 2011, p. 43)

É um objeto que nos permite investigar sobre a própria linguagem, testá-la, e por isso designers e artistas se encantam por ele e o transformam. Por meio da experimentação com a sua materialidade é possível negligenciar funções utilitaristas e ampliar a dimensão simbólica desse objeto promovendo novos jeitos de ler, de expressar subjetividades e de criar signos.

Ao refletir sobre as (in)definições de livros de artista percebemos que é uma categoria de livros que orbita em campos sempre em movimento e em transformação.

O exercício de analisar os textos de um designer e um artista sobre a visão das atividades criativas relacionadas a esse objeto pode ser potente para explorar novos territórios e reconhecer correspondências entre os processos criadores das Artes Visuais e do Design Visual.

Tivemos o intuito de aprofundar um pouco mais a compreensão da materialidade do livro como uma simbiose engendrada entre pessoas e livros, que vai além da observação e descrição ao incluir os gestos e as ações de realização e compartilhamento nesse processo de análise.

Os gestos de criação de um livro navegam em fluxos de intensidades e desejos que alteram e ressignificam a nossa forma de ler, escrever, entender o que é texto, autoria, imagem e como toda essa multiplicidade de forças interfere e modela o que entendemos por esse objeto.

8 Referências

ÂLCANTARA, Cristiane. **Modos de Subjetivação no Fazer do Livro de Artista.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

CARAMELLA, Elaine. **História da Arte: fundamentos semióticos: teoria e método em debate.** Bauru: EDUSC, 1998

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CARRIÓN, Ulises. **Second thoughts**. Amsterdam: Void Distributors, 1980.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, v. 27, n. 06, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FABRIS, Annateresa. **O livro de artista: da ilustração ao objeto**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1988, p. 6-7. Caderno Cultura. Disponível online:

<https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-aobjeto/>. Acesso em 08/07/2024

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes.1998

SOUSA, Marcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2009.

Para visualizar os livros citados

MUNARI, Bruno. Libro illeggibile. **Corraini Edizioni**. Disponível em:

<https://corraini.com/en/libroilleggibile-mn-1.html>. Acesso em: 15 de julho de 2024.

MUNARI, Bruno. Libro illeggibile NY1. **Artists' Book at Massart**. Disponível em:

<https://blogs.massart.edu/artistsbooks/2011/09/28/libro-illeggibile-n-y-1-by-brunomunari/>. Acesso em: 15 de julho de 2024.

CARRIÓN, Ulises. Colección / 1945-1989 / Europa y Estados Unidos / Archivo Ulises Carrión.

Archivo Lafuente. Disponível em: <https://www.archivolafuente.com/obra-artistica/1945-1989/europa-yestados-unidos/archivo-ulises-carrion/>. Acesso em: 15 de julho de 2024.

CARRIÓN, Ulises. Tell me what sort of wallpaper your has and I will tell who you are, 1973. **Artsy**.

Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-yourroom-has-and-i-will-tell-you-who-you-are> . Acesso em: 15 de julho de 2024.