

IANNI BARROS LUNA

Livros de Artista: noções expandidas em materiais em arte

Brasília, 2011

Sumário

0. LISTA DE IMAGENS.....	4
1. INTRODUÇÃO OU CONTEXTOS DE PESQUISA.....	6
2. LIVROS DE ARTISTA	8
2.1 Histórico	8
2.2 <i>Brasil</i>	17
3. CONCEITUAÇÕES	19
4. POSSIBILIDADES OU PROPOSTAS PEDAGÓGICAS.....	26
4.1. Materiais.....	28
4.2. <i>Biografia como método</i>	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

0. Lista de Imagens

Fig 1 : Serra da Capivara, Piauí, Brasil (cerca de 40.000 a.C).

fonte: <http://www.fumdam.org.br/pinturas.asp>

Fig 2. Pictografia Suméria, Mesopotâmia (3100 a.C).

fonte: <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T389/ITHistoryOutline.htm>

Fig 3. Escrita Cuneiforme, Mesopotâmia (2800 a.C).

fonte : <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T389/ITHistoryOutline.htm>

Fig 4: Códices de Leonardo da Vinci (entre 1470 e 1519).

fonte: <http://www.leonardonline.it/>

Fig 5: Diário de Frida Kahlo (1944-45).

fonte: http://littlebranchshop.blogspot.com/2010_08_01_archive.html

Fig 6: *A caixa verde*, Marcel Duchamp, 1934.

fonte: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/2008/12/marcel-duchamp-precursor.html>

Fig 7: *Twentysix Gasoline Stations*, Ed Ruscha, 1963.

fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Twentysix_Gasoline_Stations

Fig 8 : zines sobre sci-fi e ovnis.

fonte: <http://tracyville.blogspot.com/2010/10/sample-zines-for-your-viewing-pleasure.html>

Fig 9: Zines Punks dos EUA e Reino Unido.

fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:UK_and_US_zines.jpg

Fig 10: zines de arte.

fonte: <http://tracyville.blogspot.com/2010/10/sample-zines-for-your-viewing-pleasure.html>

Fig 11: *Dirty Plotte*, Julie Doucet, 1993.

fonte: <http://drawnandquarterly.blogspot.com/>

Fig 12 : Julie Doucet, 2000.

fonte: http://www.adambaumgoldgallery.com/doucet_julie/doucet.htm

Fig 13: Sylvia, Nicole Hollander, 1990.

fonte: <http://www.nicolehollander.com/>

Fig 14: *Um lance de dados*, Mallarmé, 1897.

fonte: http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm

Fig 15: *A ave*, Wladimir Dias Pino, 1956.

fonte:

<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>

Fig 16: *“O livro da Criação”* Lygia Pape, 1959.

fonte: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/2008/12/lygia-pape-e-o-livro-da-criao.html>

Fig 17: *Poemóbilis*, Augusto de Campo e Júlio Plaza, 1974.

fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_julio_plaza/exposicao_julio_plaza_imagens_10.asp

Fig 18 : *DDI*, Paulo Bruscky, 1992.

fonte: <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/32/textos/950/>

Fig 19 : O Livro de Carne, Artur Barrio, 1978.

fonte: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/livro_de_carne.htm

Fig 20: Livro Partido, Adelina Lopes, 2003.

fonte: http://www.galeriapedrooliveira.com/archive/artists/adelina_lopes/adelina_lopes21.htm

Fig 21 : Oferta a Iemanjá para um Feliz Ano Novo, Fábio Moraes, 2007.

fonte: <http://fabio-moraes.blogspot.com/2009/01/oferta-iemanja-para-um-feliz-ano-novo.html>

Fig 22: Quadro Sinóptico dos Livros de Artista, Júlio Plaza, 1982.

fonte: <http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte->

Fig 23: Bronx Floors: Four-way wall, Gordon Matta-Clark, 1973.

fonte: <http://incident.net/users/gregory/wordpress/05-avm580/>

Fig 24: Jenny Holzer, Poznam, 2011.

fonte: <http://www.jennyholzer.com/Projections/site/Poznan2011/>

Fig 25: Jehnny Holzer, Rio de Janeiro, 1999.

fonte: <http://www.jennyholzer.com/Projections/site/RioDeJaneiro1999/>

Fig 26: Livro de Artista, Sarah Lima, 2011.

fonte: arquivo pessoal

Fig 27 : Sabrina Ward, 2008.

fonte: <http://lesleydenford.blogspot.com/2008/09/creative-inspiration-sabrina-ward.html>

Fig 28 : Camilla Lebjeker, 2009.

fonte: <http://www.notpaper.net/2009/06/>

Fig 29: Karen Kang, 2009.

fonte: fonte: <http://www.notpaper.net/2009/06/>

Ianni Barros Luna

06/86107

Livros de Artista: noções expandidas em materiais em arte

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais,
habilitação em Licenciatura , do Departamento de
Artes Plásticas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora : Profa Dra Thérèsè Hofmann Gatti

Banca Examinadora:

Profa Dra Ana Beatriz de Paiva Costa Barroso

Profa Dra Rosana Andréa Costa de Castro

Brasília, 2011

1. Introdução ou Contextos de Pesquisa

Atividades em artes que levem em consideração a forma do livro estão presentes em uma parte considerável dos cenários pedagógico-educacionais atuais. O livro como suporte adquire uma importância significativa na medida em que explora recursos visuais que vão para além da narratividade ou nela se imiscuem. Há toda uma potencialidade nas inter-relações entre o livro e a visualidade, e as obras de vários/as artistas vêm expandindo as noções corriqueiras sobre materiais, formas e finalidades daquelas.

Essa pesquisa contempla uma abordagem teórica que investiga o Livro de Artista como manifestação cultural e artística. A interdisciplinariedade do objeto inspirou inúmeros diálogos com antigos temas de interesse de maneira a fomentar a escrita de um texto cheio de referências. Além disso consideramos esta pesquisa capaz de gerar projetos educacionais que estejam em consonância com diversas linguagens e códigos artísticos. É também, um objeto que guarda um aspecto de profunda contemporaneidade em suas proposições ao mesmo tempo em que se relaciona a diversas épocas na História da Arte.

O contexto da pesquisa se firmou a partir de coincidências que acabaram por definir um foco de estudos e, ainda, abranger conexões a partir de estudos prévios. Em Janeiro de 2011 participei do 'Seminário de Pesquisa baseada nas artes/ La investigación basada em las artes/ Arts Based Research', evento organizado pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB). O seminário apresentou a metodologia da A/r/tografia, através de palestras e oficinas com a pesquisadora e presidente do Insea (International Society for Education through art) Rita Irwin. Em Abril de 2011 participei da oficina 'Livro de Artista: Palavra – Livro – Muro' com Luciana Paiva. E em Junho de 2011 participei da oficina 'Diário Gráfico – A oficina de criatividade que usa o livro como suporte' com Renato Alarcão.

Esses três momentos se associaram aos estudos que já estava fazendo com as disciplinas Materiais em Artes I e II, oferecidas pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB). Tais felizes coincidências permitiram um aprofundamento proveitoso do tema, a ser melhor

desenvolvido em alguma oportunidade futura.

A revisão bibliográfica presente nesta pesquisa tem um caráter introdutório. Nas oficinas que participei me deparei com o fato de que o Livro de Artista, apesar de carregar uma extensa história e uma complexidade considerável para estudos em Teoria da Arte; no Brasil, se mantém como objeto de pesquisas de qualidade, mas muitas vezes isoladas e incipientes.

O *The Center for Book Arts*, fundado em 1974 em Nova Iorque, e o *London College of Communication* na *University of the Arts* em Londres; são instituições que oferecem cursos especializados.

Esta pesquisa não está focada numa abordagem prática do objeto, mas ao final do texto há uma seção que sugere possibilidades ou propostas pedagógicas para se trabalhar com o Livro de Artista num ambiente de ensino-aprendizagem. O público ideal para tais cursos são grupos de jovens e adultos (desde a noção do EJA -- Educação de Jovens e Adultos). Mas, de maneira geral, tais cursos, pela característica de não exigirem pré-requisitos, se destinam à maioria das pessoas, de variadas origens sociais e educacionais, bem como artísticas. Pensando não somente em salas de aula de escolas regulares (tanto públicas como particulares), os cursos poderiam também ser oferecidos em galerias, museus, espaços culturais, instituições de fomento à arte, associações comunitárias, ocupações urbanas e assentamentos rurais de movimentos sociais e afins.

Há uma especificidade em grupos de jovens e adultos que diz respeito à bagagem de experiências de vida que os particularizam e os habilitam, de certa maneira, a experimentar o Livro de Artista com maior iniciativa e liberdade, desenvolvendo as atividades de forma profícua. É também uma oportunidade de experienciar o estudo das artes valorizando-o enquanto campo disciplinar autônomo.

Em geral, a educação de jovens e adultos é pensada (...) para a alfabetização ou treinamento profissional. A educação artística, quando não relegada ao silêncio, está voltada para a prática do artesanato, com fins lucrativos e para a sua função pedagógica de facilitar a introdução de conteúdos de outras disciplinas" (ROCHA, 1995:3).

2. Livros de Artista

2.1 Histórico

Artistas há muito utilizam suportes no formato de livros e/ou cadernos para desenvolver suas pesquisas, seus esboços, seus diários. Como uma espécie de ensaio visual ou diário gráfico, tais suportes contêm mistos de desenhos, rabiscos e letras -- formando ou não palavras-- muitas vezes apresentando colagens, pinturas, fotografias, sobreposições e até mesmo *pop-ups*. São objetos híbridos, que se situam em lugares conceituais de difícil definição, mas indiscutível vivacidade.

Longe de serem produto de uma contemporaneidade artística, poderíamos traçar parentescos para essa prática através da História da Arte de maneira transversal ao longo de vários séculos. Poderíamos, inclusive, encontrar seus rudimentos nos petroglifos do Período da chamada Pré-História.

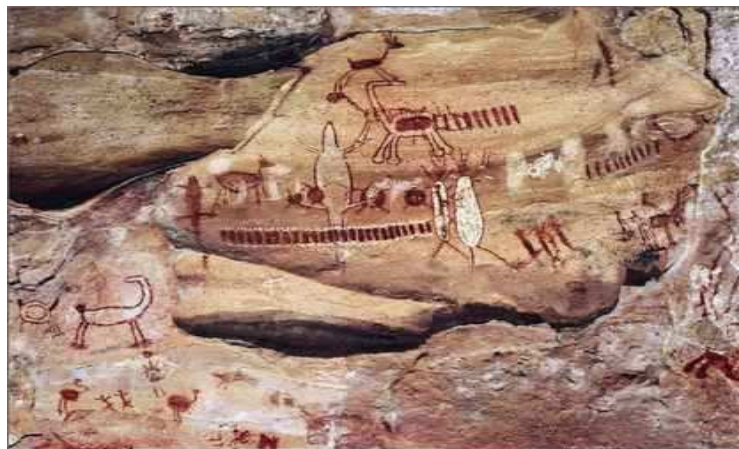


Fig 1 : Serra da Capivara, Piauí, Brasil (cerca de 40.000 a.C).

A memória vem desempenhando papel fundamental ao longo do tempo no que diz respeito à capacidade humana de criar significado e comunicação. Por muitos milhares de anos as pessoas só se comunicavam por meio de fala e gestos. É a memória que retém tradições e culturas antes que a escrita propriamente dita fosse inventada. Haviam, no entanto, desenhos. A partir de estudos arqueológicos podemos concluir que durante muito tempo os desenhos eram parte fundamental da comunicação humana e, muito provavelmente, da construção cosmogônica de

sentidos sacralizada através da magia (GOMBRICH, 1972).

O nascer da escrita, há cerca 6.000 anos, está intimamente relacionado ao desenhar e aos sistemas de significado que o atravessam. As primeiras formas de comunicação escrita são compostos de desenhos e sinais, usando como suporte a pedra e a madeira (CLODD, 1980).



Fig 2: Pictografia Suméria, Mesopotâmia
(3100 a.C)

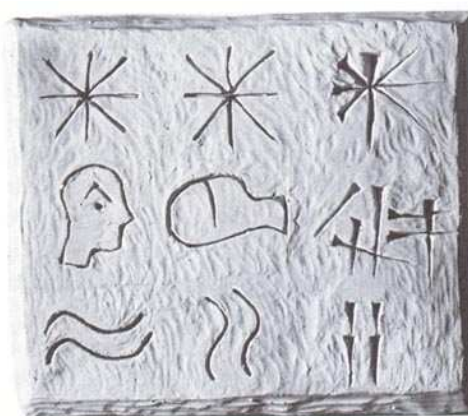


Fig 3 : Escrita Cuneiforme, Mesopotâmia (2800 a.C)

Através dos anos o universo da escrita e, portanto, dos suportes correspondentes ao que hoje consideramos o livro, esteve designado a determinados grupos sociais. “No antigo Egito os escribas pertenciam à classe dos escravos. Na Antiguidade Clássica era a classe dos servos que cumpria a função de escriturários, ou secretários, registrando as palavras do amo. Na Idade Média é ao monge copista que cabe a tarefa de fixar a palavra (sagrada) no manuscrito (...) O fim da Idade Média verá, na mecanização da escrita proporcionada pela invenção do tipo móvel e da impressão, uma verdadeira libertação” (SAN PAYO, 2009:17-18).

Os Livros de Padrões (Alta Idade Média) e os Livros de Modelos (Gótico Tardio) eram destinados a fornecer imagens para cópia, treino e aprendizagem no desenho, como uma espécie de catálogo finamente disposto em pergaminho. Possuíam também a função de planejamento e delineamento de partes das obras para sua composição final. A partir da Renascença Italiana e do uso mais difundido do papel, tais livros passam a assumir gradualmente um caráter mais voltado para a

experimentação do traço rápido e solto de desenhos de observação. São cadernos de esboço, utilizados a partir de então de maneira portátil e pessoal, funcionando como um laboratório de processos artísticos.



Fig 4: Códices de Leonardo da Vinci (entre 1470 e 1519)

Num certo sentido a comparação entre Pintura e Poesia e a elevação do status do desenho como um fim em si mesmo, defendidos por Leonardo da Vinci – em consonância com as aspirações de alguns de seus contemporâneos – pode ser relacionada à estética do que aparece como os Cadernos e Livros de Artista posteriormente. São um amálgama entre a palavra e a imagem que experimentam diversos materiais e linguagens em composições inusitadas para a época. Tais suportes portáteis passam a ser uma presença constante nos processos criativos, registrando cotidianos artísticos e existenciais sem tanto comprometimento formal e adquirindo um caráter muitas vezes auto-biográfico. Essa prática se difundirá durante a Modernidade percorrendo diversos ambientes e exercendo inúmeras funções.

Esta tradição de manutenção de um diário gráfico, que se perpetua pelo exemplo de grandes artistas, tanto artistas plásticos como Eugène Delacroix (1798 – 1863), Henri Matisse (1869 – 1954), Pablo Picasso (1881 – 1973), como por arquitectos como Le Corbusier (1887 – 1965), confere ao próprio objecto um valor de símbolo, tornando-o um objecto que acompanha, frequentemente, o estudante das artes em que o desenho cumpre um papel essencial (SAN PAYO, 2009:16).

O caráter intimista e pessoal desse tipo de produção a constitui como objeto que simboliza a dinâmica interior de artistas das mais variadas searas. Objeto esse para estudo, experimentação, deleite. Objeto que registra ideias, passeios, viagens. E que, não obstante, funciona como prelúdio de novos projetos. Mas não é um objeto de exposição. A disposição de tal objeto como arte, a ser exposta enquanto fazendo parte de um corpo de trabalho de determinado/a artista, ocorrerá apenas na Modernidade Tardia. Neste sentido, sua valorização se dará por apresentarem aspectos mais vulneráveis de seus/suas criadores/as, por revelarem 'infâncias' criativas de posteriores 'genialidades' maduras. Serão como os bastidores de uma produção a ser exposta (não necessariamente mais bem acabada) e que revelam uma certa fragilidade que está oculta e desprotegida dos olhares mais exigentes da crítica e, por esse motivo, serão objeto mais passível de fetichização (SAN PAYO, 2008).



Fig 5: Diário Gráfico de Frida Kahlo (1944-45)

A aparição de tais objetos como obra de arte, a ser apresentada ao público no intuito de proposição conceitual, deliberada pelo/a próprio/a artista, ocorre a partir da *Caixa Verde* (com a documentação do processo construtivo do *Grande Vidro* ou *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*) de Marcel Duchamp em 1934.



Fig 6: *A caixa verde*, Marcel Duchamp, 1934.

A caixa verde figura como marco histórico que engendra o que viria a ser o chamado Livro de Artista Contemporâneo (CATLEMAN, 1994; DRUCKER, 1995; SILVEIRA, 2001). Mais exatamente conceituado enquanto um livro-objeto, a obra de Duchamp sinaliza inclusive as miríades múltiplas que as relações entre o formato livro e as artes visuais desenvolverão a partir dos anos 1950-1960 na arte ocidental.

Ed Ruscha lança o livro *Twentysix Gasoline Stations*, com edição limitada, publicado pela editora *National Excelsior Press*, do próprio Ruscha, em 1963. Esta obra localiza a estréia do Livro de Artista Contemporâneo nos EUA. Consiste – assim como descreve seu título-- de fotografias de vinte e seis postos de gasolina ao longo da rodovia *Route 66* – hoje extinta – que se iniciava em Chicago, Illinois e percorria o país até terminar na cidade de Santa Mônica, Califórnia – totalizando 3.755 km.



Fig 7: *Twentysix Gasoline Stations*, Ed Ruscha, 1963.

O livro originalmente custava U\$ 3.50 (hoje uma cópia original assinada pelo artista vale U\$ 35.000) inserido que estava em toda uma cultura emergente de artistas interessados/as nas intersecções entre a produção de livros (e toda a sua indumentária artesanal) e as possibilidades de uma arte independente que estivesse desvinculada dos circuitos comerciais e oficiais. Neste momento há toda uma preocupação com os veículos de exposição, acesso e distribuição da produção em arte. A portabilidade dos livros de artista associada às possibilidades de manufatura artesanal em edições limitadas e de baixo custo, figuram como as circunstâncias que despertam o interesse e adesão à nova linguagem emergente entre jovens artistas (LIPPARD, 1985a).

Os livros de Ruscha combinam a literalidade do início da art pop feita na Califórnia com uma estética fotográfica tosca baseada em noções minimalistas de sequencialismo repetitivo e serialidade... Trinta anos depois, com um intervalo de um quarto de século de atividades artísticas canonizadas no meio, o aspecto chocante e de humor diminuiu de alguma maneira. Mas em 1962 (sic) este trabalho contrapõe um cenário de produção de imagens fotográficas altamente estetizadas (DRUCKER, 1995:76, tradução nossa)¹.

1 "Ruscha's books combined the literalness of early California pop art with a flat-footed photographic aesthetic informed by minimalist notions of repetitive sequence and seriality...Thirty years later, with a quarter of a century of mainstream artworld activity between, the aspect of shock-effect and humor has diminished somewhat. But in 1962 (sic) this work read against the photographic landscape of highly aestheticized image-making" (DRUCKER, 1995:76).

Em 1967 Ruscha lança *Thirtyfour parking Lots in Los Angeles*, que segue a proposta de documentação intimista do cotidiano numa espécie de fotojornalismo ingênuo autônomo alheio à documentação de temas consagrados.

O contexto de proposições artísticas mais radicalizadas e fortemente engajadas numa política que extrapola em muito as vias institucionalizadas permanece, ao longo dos anos, nos meios artísticos e toma nuances diversas. Como inspiração para uma nova atitude diante de impossibilidades frente às produções estéticas em geral, tal radicalização é também notória nas publicações de Livros de Artista a partir de então. Em especial o elogio à arte independente; à auto-publicação; à produção e distribuição em circuitos alternativos; à poéticas que sejam, também, conceituais; se estabelecem e permanecem, ainda, como parâmetro de crítica e apreciação.

Pegue por exemplo *Ray Gun Poems* [no. 86] de Claes Oldenburg. Os poemas foram feitos numa máquina de stencil na *Judson Memorial Church* em papel que tinha provavelmente sobrado das marchas de protesto contra a Guerra do Vietnã ou algo do tipo. O papel é uma porcaria. Daí sobre o papel foi feito estêncil, que é uma porcaria, e depois os papéis foram grampeados, o que é mais porcaria ainda. Se você olha para o livro em função de seus materiais é tudo um monte de porcaria. E, ainda assim, este é provavelmente o trabalho mais importante em toda a coleção de mais de 13.000 objetos porque é valioso em virtude de sua ideia. Então eu tenho um pouco de preconceito com produções sofisticadas porque enquanto são finas em termos de materiais, muitas vezes são tacanhas em termos de ideias. Eu não ligo para Litografia, eu não ligo para técnica – não, nada disso me impressiona em absoluto. Eu só ligo para a ideia. Uma vez eu vi um livro extravagante de Pierre Bonnard que era completamente incrível em todos os aspectos possíveis: a ideia, as imagens, o papel, a encadernação. Então pode acontecer, não estou dizendo que é impossível. Mas muito frequentemente um artista que está focado na qualidade do papel não está se focando muito na ideia. Então eu digo: Eu definitivamente tenho preconceito a favor de trabalhos baseados na ideia (LAUF & PHILLPOT, 1998:75, tradução nossa) ².

2 "Take Claes Oldenburg's *Ray Gun Poems* [no. 86], for instance. The Poems were done on a stencil machine at Judson Memorial Church on paper probably left over from Vietnam War protest marches or some such thing. The paper is crap. Then they were stenciled, which is crap, and then they were stapled together, which is more crap. If you look at the book in terms of materials it is a bunch of crap. And yet this is probably the most important work in the whole collection of over 13,000 objects because it is valuable by virtue of its idea. So I'm sort of prejudiced against high-end stuff because while it is long on materials, it is very often short on ideas. I don't care about lithography, I don't care about technique- no, none of that stuff impresses me at all. I just care about the idea. Once I saw a lavish book by Pierre Bonnard that was totally great in every possible way: the idea, the images, the paper, the binding. So it can happen, I'm not saying it's impossible. But every often an artist who is focused on the quality of the paper is not focusing very much on the idea. So I'll just come out with it: I am definitely prejudiced in favor of idea-based work". (LAUF &

O texto acima citado é trecho de uma entrevista com Martha Wilson, artista e poderosa colecionadora de Livros de Artista, fundadora da Franklin Furnace Foundation, que funciona como uma espécie de fomentadora e patrocinadora de projetos de arte em Nova Iorque.

Ainda nessa perspectiva de valorização de uma abordagem mais 'faça-você-mesmo/a' que se combina à produção de Livros de Artista Contemporâneos, podemos situar a influência da estética dos zines. "Zine é o nome curto para Fanzine, Fan Magazine. O termo diz respeito às revistas que começaram a ser auto-produzidas por fãs de ficção científica, em meados da década de 1930 nos EUA (...) com o passar dos anos, tanto a forma como o conteúdo dos zines se desprenderam das publicações da fan magazine, que apresentava basicamente desenhos, enredos e resenhas críticas de filmes sci-fi e demais zines. Entre outros, existiam aqueles que falavam de arte, quadrinhos, literatura, que eram espécies de 'diários de artista' e ainda aqueles que faziam trabalhos educativos e de informação" (LUNA, 2005: 4).



Fig 8 (esquerda acima): zines sobre sci-fi e ovnis.

Fig 9 (esquerda abaixo): zines punks dos EUA e Reino Unido.

Fig 10 (direita): zines de arte.

Além dos zines, os quadrinhos (comic books) representariam também uma vertente estética paralela à produção dos Livros de Artista e podem ser considerados certamente como uma categoria artística à parte. Desenvolvendo-se a partir dos anos 1930, seguem uma trajetória particular e complexa à seu modo, criando uma linguagem própria e se popularizando enormemente. A partir dos anos 1960 os quadrinhos independentes passam a ser publicados de maneira autônoma e a extrapolar os temas e a estética consagrada dos quadrinhos de super-heróis.



Fig 11: Dirty Plotte, Julie Doucet, 1993.



Fig 12 : Julie Doucet, 2000.



Fig 13: Sylvia, Nicole Hollander, 1990.

2.2 Brasil

No Brasil as inaugurações do Livro de Artista se deram por meio de pesquisas visuais com a palavra. Em São Paulo o lançamento da revista *Noigandres*, em 1952 -- editada pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e ainda Décio Pignatari e José Lino Grunewaldt -- marca a aproximação do Concretismo com a poesia e reverbera nas demais áreas de produção artística de vanguarda. Derivações plásticas inspiradas pelo Movimento Concretista buscavam utilizar efeitos gráficos, aproximando-se da linguagem do design e experimentando com tipografias e técnicas de impressão.

Assim, o Livro de Artista no Brasil se relaciona diretamente à poesia concreta, à poesia visual e ao poema-processo. É inclusive o poema-livro de Mallarmé “Um lance de dados” que figura para o artista e teórico Julio Plaza como sendo o marco conceitual para este tipo de produção no país (SILVEIRA, 2001).



Fig 14: Um lance de dados, Mallarmé, 1897.

O primeiro livro-poema publicado no Brasil foi “A ave” de Wladimir Dias Pino, publicado em 1956. O que caracteriza o livro-poema é a exploração das características físicas do livro como parte integrante do poema, de forma que ambos coexistam e sejam interdependentes. O poema só cria sentido porque existe o objeto livro. O elemento visual é agente estrutural do poema. Em “A ave” gráficos e segmentos de reta substituem longos discursos verbais e o uso de perfurações, sobreposições e espaços geométricos, criam dizeres eminentemente plásticos.



Fig 15: A ave, Wladimir Dias Pino, 1956.

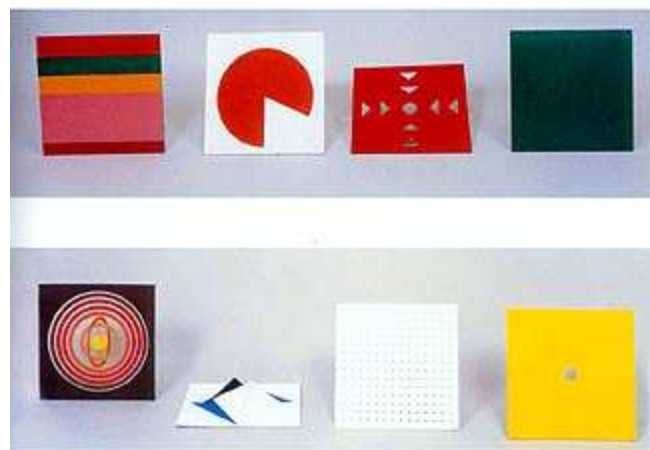


Fig 16: O livro da Criação, Lygia Pape, 1959.



Fig 17: *Poemóbilis*, Augusto de Campo e Júlio Plaza, 1974.



Fig 18 : *DDI*, Paulo Bruscky, 1992.

3. Conceituações

Existe uma história do Livro de Artista ainda sendo escrita, tanto brasileiro como mundial. Mas essa história não se define quanto ao seu começo, porque não se define quanto ao conceito do que o objeto é exatamente (SILVEIRA, 2001:68).

A bibliografia especializada indica que há uma característica fundamental em relação à categoria Livro de Artista: sua multiplicidade conceitual. Debates em torno do que viria a ser o Livro de Artista nos anos 1990 passaram, nos anos 2000, a abraçar a profusão de possibilidades que permeiam esse tipo de produção.

Livros de luxo em edições limitadas; Livros ilustrados por pintores/as; Ilustrações; Livros de Fotografia; Livros de História da Arte com reproduções de obras; Livros de Design; Livros sobre Tipografia e Diagramação; Livros sobre técnicas de fabricação de materiais; Livros sobre encadernação; e toda a chamada 'arte do livro' estará presente no bojo daquilo que consideramos como sendo o contexto do Livro de Artista.

Em 1994 Riva Catleman realiza, enquanto curadora-geral, a exposição *A century of artists books* (que dá origem ao livro homônimo) no Museu de Arte

Moderna de Nova Iorque (MoMA). A exposição reúne diversas obras européias e estadunidenses de Livros Ilustrados modernos e se torna referência, consagrando o tipo de produção que percorre um caminho paralelo ao Livro de Artista Contemporâneo (CATLEMAN, 1994) (SILVEIRA, 2001).

O nosso entendimento do que vem a ser o Livro de Artista Contemporâneo terá que levar em conta toda a genealogia histórica referente aos diários gráficos e cadernos de esboços. Deverá também considerar todo o contexto da 'arte do livro' e dos Livros Ilustrados, que ambientarão as experimentações com os materiais. E, por fim, deverá situar as novas proposições do Livro de Artista como derivativos da Arte Conceitual e dos elementos de toda a profícua intersecção entre arte e livro – livro como suporte e livro como objeto.

Podendo designar tanto a obra quanto uma categoria artística, o Livro de Artista Contemporâneo é eminentemente transdisciplinar. Articula várias áreas do saber: Artes, Artesanato, Design, Comunicação, Biblioteconomia, Jornalismo, Literatura, Estética, Computação Gráfica. É difícil de definir porque muitas vezes entrelaça, modifica, subverte muitas das acepções que temos dos significados e funções de uma obra de arte, de um livro, do ato de ler e escrever. “A utilização que Leonardo faz dos seus cadernos de apontamentos torna-os uma espécie de fichas de trabalho, ou o que hoje poderíamos considerar próximos do denominado hipertexto. Poderá ter-se inclusive, dado o caso de um caderno, temporariamente posto de lado, vir a ser continuado posteriormente começando mesmo pelo fim. Uma página, por si só, poderá por vezes conter material de datas diferentes. Do que até nós chegou, são mais as repetições do que qualquer ordem aparentemente deliberada ou calculada. A ordem ou (desordem) decorre mais do seu método de refletir do que das nossas classificações normais (SAN PAYO, 2009:54)”.

O Livro de Artista pode ainda ser criado por meio de edições limitadas – algumas vezes obras únicas, outras, obras artesanais em poucas dezenas de volumes. Pode ser reproduzido em série, como revista. Pode ser enviado por correio (terrestre ou eletrônico) e distribuído enquanto arte postal. Pode ser um *flip book*, propondo o cinema de bolso. Pode ser um livro escultórico, um livro objeto, um *e-artist book* (DUNCAN, 2003), um livro alterado (*altered book*) (DUNCAN, 2003), ou ainda um livro híbrido (MOEGLIN-DELCROIX, 1997).



Fig 19: O Livro de Carne, Artur Barrio, 1978.



Fig 20: Livro Partido, Adelina Lopes, 2003.



Fig 21: Ofereça a Iemanjá para um Feliz Ano Novo, Fábio Morais, 2007.

Algumas tentativas de tratamento do intrincado conceito figuram na bibliografia especializada. Mas longe de se colocarem numa posição absoluta, mostram muito mais uma tentativa de circunscrever a problemática, sem tirar-lhe a caracterização aberta e mutável.

Livro: coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, geralmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.

Livro de Arte : livro em que a arte ou o artista é o assunto.

Livro de Artista: livro em que um artista é o autor.

Arte do Livro: Arte que emprega a forma do livro.

Livro-Obra (Bookwork) obra de arte dependente da estrutura de um livro.

Livro-Objeto : Objeto de Arte que alude à forma de um livro (SILVEIRA, 2001:47-8).

Assim, pertencem a esse campo os seguintes objetos gráficos, entre outros: revistas que incluem arte para a página (que se comportam como livros de artistas seriais); *assemblings* (volumes compostos por agrupamentos de páginas feitos por diferentes artistas; antologias (semelhantes aos *assemblings* mas com o concurso de um editor; escritos, diários e manifestos; poesia visual e obras com a palavra (desde que componham o volume); partituras e roteiros; documentação; reproduções fac-similadas e cadernos de rascunho; álbuns e inventários; obras gráficas (sem narrativas) as quais convém o formato livro; histórias em quadrinhos específicas; livros ilustrados; *page art* (arte de página, iluminuras, interferências gráficas, etc) e arte postal; arte do livro e bookworks (livros-obra) (SILVEIRA,2001:55).

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos	QUADRO SINÓPTICO DOS LIVROS DE ARTISTA						
	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO- IDEOGRÁFICO			EIXO CONTIGUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-LÓGICO			
	Livro ilustrado	Poema- livro	Livro-poema livro-objeto	Livro conceitual	Livro-documento	Livro intermediária	Antilivro
livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	suporte passivo	a informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial	suporte significativo como objeto espacial, isomorfia espaço-tempo	Suporte passivo Discurso temporal	Suporte passivo Discurso temporal	Intersuportes Discurso espacial	O livro como subobjeto: abstraido de sua função
LINGUAGENS verbais e não verbais	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação	registro de pensamento e ideias pesquisa sobre a linguagem pesquisa sobre objetos do pensamento	registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária, o livro como memória	atrito intersemiótico intermediários multimídia	paródia-ironia / o livro como material artístico subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
CRITÉRIO	montagem semântica: escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. montagem pragmática ou bricolagem	montagem semântica/montagem sintética escrita visual tendência à simultaneidade.	montagem sintática escrita visual analógico-sintético-ideográfico espaço-tempo	montagem pragmática escrita visual ilustração	montagem pragmática narrativa visual ilustração	intertextual / todos os tipos de intercódigos polifônicos / montagem	Montagem pragmática como bricolagem / transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
ARTES	discurso	tendência ao	ideográfico	Interdisciplinar	fotografia	todas as	artes

tipografia/grá fica desenho / pintura / foto literatura/ escultura objeto / poesia / interdisc	desenho espacial-plástico	o e pictográfico	linariedad / e- antropolo gia linguística filosofia/ci ências	possíveis	tridimen sionais, escultur as, objetos, happeni ngs, eventos, perform ances, ac ontecim entos		
EXEMPLOS	Alice no país das maravilhas, A divina comédia, Don Quixote, The Raven	"Um lance de dados" "LIFE"/ "Organismo- Orgasmo" "Poetamenos" "Oxigênesis" "História de dois quadrados"	"Colídae esc apo" / "A ave" "Poétic a-Política" / "Poemóbile s" / "JP Objetos" "Aumente sua renda"	Território de um passaro Pi ero Manzoni: sua vida e obra Art Language	Happenin gs- Assembla ges Ten Days Off Livro- catálogo sobre os grafitis	Boite em valise Caixa a Preta Artéria Armar	escultur as objeto s
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronaldo Azeredo Maiakowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino M.A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo	Jan Dibbets/ Michel Baldwin Pi ero Manzoni Art Language Group Terry Atkinsons Grupo Fluxus	Allan Kaprow Gr upo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronaldo Azeredo Vários	Lucas Samaras Dadaista Surrealis tas Jaspers Johns
O Livro como Categoria Artística Anexa às Categorias Tradicionais da Arte: Pintura, Gravura, Escultura							

Fig 22: Quadro Sinóptico dos Livros de Artista, Júlio Plaza, 1982.

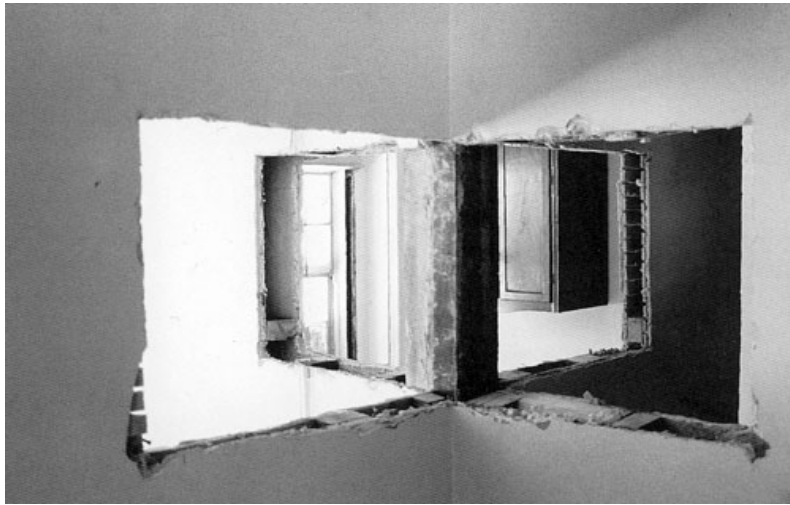


Fig 23: Bronx Floors: Four-way wall, Gordon Matta-Clark, 1973³.



Fig 24: Jenny Holzer, Poznam, 2011.

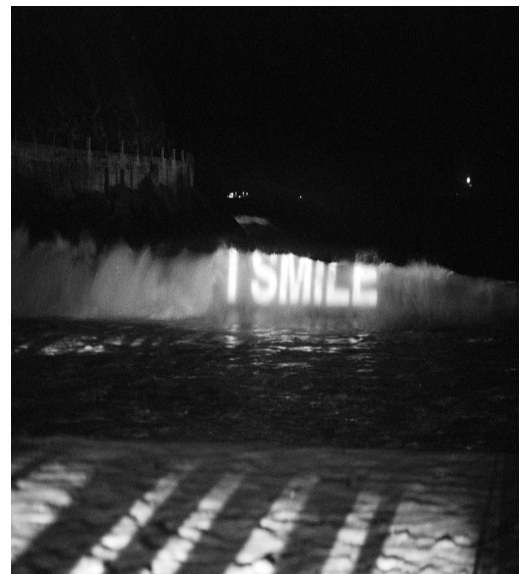


Fig 25: Jenny Holzer, Rio de Janeiro, 1999⁴.

-
- 3 O artista Gordon Matta-Clark utiliza edifícios como material a ser explorado num contexto urbano de designação de espaços. Neste trabalho incisões no cimento de um prédio abandonado lembram o folhear de páginas de um livro.
 - 4 A artista Jenny Holzer se utiliza de suportes dos mais variados para projetar textos no cenário urbano de grandes cidades. Ela parece querer transformar a cidade num livro, embaralhando as fronteiras entre o público e o privado.



Fig 26: Livro de Artista, Sarah Lima, 2011⁵.

4. Possibilidades ou Propostas Pedagógicas

Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? À arte cabe essa liberdade, mesmo se melancólica (SILVEIRA, 2001:29).

As potencialidades pedagógicas do Livro de Artista são imensas. Aulas expositivas em História da Arte podem levar em consideração a importância do livro como suporte, sua relação com a produção de conhecimento e suas intersecções com a visualidade. Podem também se concentrar em sua persistência enquanto metodologia de estudo e aprimoramento do olhar ao longo dos anos, perpassando diversas épocas artísticas. Podem, inclusive, detectar períodos e identificar determinados artistas através do estudo de seus cadernos de esboços. Aulas sobre Teoria da Arte podem se utilizar dos Livros de Artista como exemplo de categoria

5 A artista Sarah Lima, graduanda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB), utiliza tecido e costuras de reproduções de fotografias para compor as páginas de seu Livro de Artista. O livro, que fica guardado numa mala de viagem, pode ser manuseado a partir das páginas soltas, que não obedecem uma ordem definida e vão tecendo histórias sobre sua infância. As formas inusitadas e não-lineares pelas quais podemos ter acesso ao livro, metaforizam os processos inerentes à memória e aos deslocamentos espaciais e temporais que efetuamos durante a vida.

artística de difícil conceitualização, abrindo uma discussão a respeito da problemática epistemológica específica das Artes Visuais em consonância com as definições e classificações contemporâneas.

Aulas práticas que tenham como foco a fabricação de materiais diversos podem trazer os exemplos dos Livros de Artista como experimentações que expandem as noções tradicionais de Materiais em Arte. Oficinas livres que trabalhem a criatividade a partir de ensaios visuais com a página, têm como possibilidade de criação pequenas obras de arte impressas. Trabalhos a partir da categoria de Livros Alterados podem reutilizar materiais e estimular sobreposições e intervenções. Trabalhos voltados para arte e as tecnologias de informação e comunicação (TICs) podem se utilizar das dinâmicas e sintaxes específicas de cada meio para propor reapropriações através de formatos como o hipertexto, a interatividade, simulações e a própria Internet.

Exercícios de construção identitária que trabalhem o livro como bagagem de memória e escrita de si podem utilizá-lo como suporte-registro. E até aulas de desenho e pintura tradicionais podem propor o formato do Livro de Artista como meio de testemunhar trajetórias pessoais. A possibilidade de se trabalhar o Livro de Artista como produção coletiva servirá, outrossim, para facilitar processos inter-subjetivos através da criatividade.

O álbum de artista tem uma relação estreita com os processos de auto aprendizagem ou de aprendizagem contínua. É frequente o aconselhamento da utilização destes álbuns a estudantes de Belas-Artes para o registro de notas e de estudos e a sua utilização continuada (...) O álbum de artista é como uma pequena academia portátil que funciona como extensão da academia propriamente dita, na convicção de que a prática do desenho se deve estender e manter para além da prática acadêmica e deve ser mantida como base de um exercício continuado (SAN PAYO, 2009:11).

4.1 Materiais

Os materiais são parte fundamental da pesquisa e da prática em artes (GATTI & CASTRO & OLIVEIRA, 2007). Tradicionalmente, uma série de materiais estiveram presentes nas escolhas para produções artísticas e, muitas vezes, o domínio de técnicas para sua fabricação e uso foram etapas consecutivas para o desenvolvimento de trabalhos pertinentes. Poéticas contemporâneas colocam ênfase na manipulação e invenção de materiais, bem como na inovação dos usos de materiais mais consagrados e canônicos, explorando toda uma gama de possibilidades, que expande, em muito, nossas noções elementares sobre o tema (JACKSON & THOMAS, 2001).

Saber de onde vem cada tipo de material, quais as matérias-primas usadas e como podem ser substituídas e reinventadas é o tipo de conhecimento ao mesmo tempo útil e poético. A possibilidade de acrescentar oficinas práticas de fabricação de materiais nos estudos de Livro de Artista é muito importante. É na prática do fazer o material que novos conhecimentos de técnicas vão sendo aprimorados (GATTI, 2007).

Além disso a realidade sócio-econômica tanto das instituições de ensino, das organizações comunitárias para as oficinas, das agências fomentadoras de cursos livres; como do público, pode não prover de verbas suficientes para adquirir materiais numa quantidade e qualidade adequadas às atividades.

Pintores, escultores, ou artistas gráficos que conhecem bem as propriedades de seus materiais podem frequentemente improvisar materiais bem aceitáveis quando, por alguma razão seus estoques normais não podem ser obtido, ou quando se vêem diante das inúmeras emergências menores que surgem ao longo de seu trabalho (MAYER, 1996 :12).

O trabalho em materiais em arte será muito produtivo se estiver aliado a um trabalho em experimentação de técnicas artísticas, e isso é propiciado quase que naturalmente pela confecção de Livros de Artista (HELLER, 1978) (LA PLANTZ, 2000) . Os materiais podem ser usados de maneiras inventivas a partir da abertura adquirida através de seu manejo, fabricados pelos próprios alunos/as (PLOWMAN, 1997).

4.2 Biografia como método

Biografias são escritas da vida. Perspectivas únicas e irreduzíveis que contam histórias singulares. Biografias podem ser método também. Método criativo, ficcional ou não, que pode trazer à tona elementos facilitadores de processos criadores de sentido. Biografias são pretextos para invenção e significação, e podem ser traduzidas como matéria ou material discursivo.

Em Psicologia, tradicionalmente, a biografia e suas possibilidades narrativas têm funcionado como método terapêutico por anos, em diversas abordagens, inclusive utilizando Artes. Da Psicanálise Clássica às Terapias Bioenergéticas, parece que o próprio ato de reconhecimento de si através de histórias são, também, atos de construção de identidade e cura criativa.⁶

A relação dos Livros de Artista com o ritual da escrita de si, da escrita existencial e até mesmo da escrita singela do cotidiano; está manifestamente presente, em especial nos Cadernos de Viagem e Diários Gráficos. Ao contar a própria história por meio de palavras, imagens⁷, sons ou qualquer outro tipo de linguagem artística, o/a artista se guarnece de elementos estéticos que estão em consonância consigo e com o mundo que o/a cerca, exercitando o senso de si mesmo/a e de pertencimento.

Fernando Hernández propõe as biografias como rudimentos pedagógicos capazes de localizar as subjetividades de atores envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem de maneira a contextualizá-las socialmente (HERNÁNDEZ, 2005). Por meio de exercícios biográficos e auto-biográficos os sentidos de identidade são investigados, numa construção dialógica que é, também, esteticamente fecunda⁸.

6 Exemplos interessantes são os trabalhos de OSTER & MONTGOMERY "*Clinical uses of drawings*" ou "Usos clínicos de desenhos" (1996) e HANES "*Face-to-Face with addiction: the spontaneous production of self portraits in art therapy*" ou "Face-a-Face com a adicção: a produção espontânea de auto retratos em arte terapia"(2007).

7 Retratos e auto-retratos funcionam como biografias imagéticas que, como método criativo, representam uma alternativa simples, acessível e significativa.

8 Um exercício interessante utilizando a biografia como método foi realizado durante a disciplina Materiais em Artes II, ministrada pela professora Therésè Hofmann Gatti durante o 1o semestre de 2011, pelo Departamento de Artes do Instituto de Artes Visuais (IdA) da Universidade de Brasília (UnB) . O exercício consistia em recolhermos materiais ou memórias de materiais que remetessem à nossa infância. A partir desta experiência e da escrita de um texto, produziríamos uma obra inspirada no formato Livro de Artista.



Fig 27 : Sabrina Ward, 2008.



Fig 28 : Camilla Lekebjør, 2009⁹.

9 Os trabalhos de Sabrina Ward e Camilla Lekebjør herdam o formato das antigas 'agendas' que são uma espécie de diário intermeado de escritos, colagens, fotografias, poesias, objetos encontrados, entre outras coisas. Essas 'agendas' são um elo importante de ligação e produção subjetiva coletiva, especialmente entre as meninas (essa prática era muito comum nos anos 1990 e hoje permanecem como relíquias em meio às tecnologias digitais). As 'agendas' não só esquadrihavam o tempo do dia em compromissos a serem cumpridos, são como cadernos visuais de vestígios, memórias e projeções.



Fig 29: Karen Kang, 2009¹⁰.

10 O trabalho de Karen Kang está no campo dos chamados livros alterados (altered books). A artista faz intervenções em livros de outros/as autores/as, alterando seu significados originais ao mesmo tempo em que coloca em questão noções como a originalidade e a sacralidade da obra de arte.

5. Considerações Finais

A multiplicidade de trabalhos hoje reconhecidos como pertencentes à categoria Livro de Artista representa sua fertilidade enquanto campo semântico. Não restritos ao formato livro nem à função leitura, são trabalhos que problematizam, visual e conceitualmente, as noções relativas a seu objeto.

Enquanto categoria artística é aberta, resguardando-se o direito de se adaptar a novas proposições. Enquanto obra, oferece uma profusão de significações. O Livro de Artista se revela como objeto capaz de expandir noções sobre materiais em arte, jogando com seus sentidos usuais e transformando nossas percepções e conceitos.

Enquanto proposta pedagógica disponibiliza inúmeras intertextualidades a serem exploradas, estabelecendo diálogos com diversas áreas do saber. Além disso aciona outras tantas linguagens artísticas e técnicas (artesanais ou não) em sua feitura ou concepção, que acabam por possibilitar relações renovadas com a própria Arte.

6. Referências Bibliográficas

CATLEMAN, Riva. **A century of artists books**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CLODD, Edward. **The story of the alphabet**. London : George Newnes, 1980.

DRUCKER, Johanna. "The Artist's Book as Idea and Form." **The Century of Artist's Books**. New York: Granary Books, 1995.

DUNCAN, Chappell. **Typologising the artist's book**. [online] Preston Uk: Art Libraries Journal v. 28 n 4, 2003 pp 12-20. Disponível na Internet (acesso em junho/2011) via WWW. Url: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/artist%20books/chappell_typologising.pdf

GATTI. Therésè Hofmann. **A história do papel artesanal no Brasil**. São Paulo: Associação Brasileira Técnica de Celulose e papel – ABTCP, 2007.

GATTI, Therésè Hofmann & CASTRO, Rosana de & OLIVEIRA, Daniela de. **Materiais em Artes. Manual para manufatura e prática**. Brasília: Secretaria de Estado de Cultura do DF. Fundo da Arte e da Cultura – FAC, 2007.

GOMBRICH, E.H. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

HANES, Michael J. "Face-to-Face" with Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits in **Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association**, v24 n1 p33-36, 2007.

HELLER, Jules. **Paper Making. How to make handmade paper for printmaking, drawing, painting, relief and cast forms, book arts and mixed media**. New York: Watson-Gyptill Publications, 1978.

HERNÁNDEZ. F. "A construção da subjetividade docente como base para uma

proposta de formação inicial de professores de Artes Visuais”. In Oliveira, M.; Hernández, F. (orgs) **A formação do Professor e o ensino das artes visuais**. Santa Maria : Editora UFSM, 2005.

JACKSON, Paul & THOMAS, Jane. **On Paper: New Paper Art**. London: Merrell Publishers Limited - Crafts Council, 2001.

LA PLANTZ, Shereen. **Cover to Cover. Creative Techniques for Making Beautiful Books, Journals & Albums**. New York: Sterling Publishing Co., 2000.

LAUF, Cornelia & PHILLPOT, Clive . **Artist/Author: Contemporary Artists' Books**. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers Inc., 1998.

LIPPARD, Lucy. "The Artist's Book Goes Public," in **Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook**, ed. by Joan Lyons. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop, 1985a, pp 45-48.

LIPPARD, Lucy. “Conspicuous Consumption: New Artists’ Books.” in **Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook**, ed. by Joan Lyons. Rochester, NY: Visual Studies Workshop, 1985b, pp 49-57.

LUNA, Ianni Barros. “Sobre Mulheres e Zines”. In: **Fazendo Gênero. Construindo Cidadania: A participação das mulheres nos movimentos populares**. Órgão informativo do Grupo Transas do Corpo No 23 Ano IX Goiânia, 2005.

MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (1a edição 1940).

MOERGLIN-DELCROIX, Anne. **Esthetique du livre d'artiste: 1960-1980**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997.

OSTER, G. & MONTGOMERY, S. **Clinical uses of drawings**. London: Jason Aronson, 1996.

PHILLPOT, Clive. **Books, bookworks, book objects, Artist's books**. Artforum: New York. v.XX, n.9, 1982 pp 97-9.

----- . **Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art**. Preston Uk: Art Libraries Journal v. 18 n 1, 1993 pp 4-13.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I)** [online] *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982. Disponível na Internet (acesso em junho/2011) via WWW. Url: <http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte->

PLOWMAN, John. **The craft os handmade paper. A practical guide to papermaking techniques**. New York: A quintet book publishing, 1997.

ROCHA, Verediana Stela de Abreu e Castro. **Educação Artística de Jovens e Adultos: Oportunidades de Acesso**. Dissertação de Licenciatura em Artes Plásticas. Brasília DF: Universidade de Brasília, UnB, 1995.

SAN PAYO, Manuel Pedro Alves Crespo de. **O desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico. O Álbum de Domingos António de Sequeira**. [online] Tese de Doutorado em Belas Artes/Desenho. Universidade de Lisboa, Portugal, 2009. Disponível na Internet (acesso em junho/2011) via WWW. Url: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2732/306/ulsd059922_Tese.pdf

SILVEIRA, Paulo Antônio. **A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2001.