

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO ESTÉTICA:
ARTE E AS PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS**

ALAN FIGUEIREDO CICHELA

**A GÊNESIS DO PROCESSO: O LIVRO DE ARTISTA COMO
REGISTRO CRIADOR**

CRICIÚMA, AGOSTO DE 2011

ALAN FIGUEIREDO CICHELA

**A GÊNESIS DO PROCESSO: O LIVRO DE ARTISTA COMO
REGISTRO CRIADOR.**

Monografia apresentada à Diretoria de Pós-graduação da Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, para a obtenção do título de especialista em Educação Estética: Arte e as Perspectivas Contemporâneas.

Orientador: Profa.(MSc). Helene Sacco.

CRICIÚMA, AGOSTO DE 2011

**Para Cecília Biléssimo Cichela
(in memoriam).**

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha orientadora, Helene Sacco por ter acreditado na monografia desde o começo e pela ajuda e amizade inestimáveis em todos os momentos, além da clara compreensão de meu processo.

Obrigado a coordenadora do curso de Artes Visuais, Aurélia Regina Honoratto, tanto pela amizade quanto pelo carinho e compreensão das minhas dúvidas e excessos.

Obrigado a Juliana de Lima Veloso por todo amor dedicado a essa monografia, a ajuda com o empréstimo dos livros para a pesquisa, o tempo dedicado a troca de ideias e por ter feito a primeira correção gramatical.

Agradeço também aos meus amigos e todos aqueles que deram força para que eu continuasse com essa pesquisa.

Obrigado.

“Um esboço de ramificação de coral, a partir da observação de um coral seco, morto, foi crucial para a teoria de evolução não linear. A imagem criada, portanto não é uma derivação e nem uma ilustração, mas sim um meio ativo do processo de pensamento.”

Keith Moxey sobre Charles Darwin

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo de analisar e investigar a forma como trabalho, entendendo trabalho em arte, como tudo que participa do processo criador. Para isso, parto de referenciais teóricos: Paulo Silveira, Cecília de Almeida Salles, Elida Tessler, etc... e artísticos: Edith Derdyk, William Kentridge, Marchel Duchamp, etc..., que além de balizarem as estratégias de investigação me ajudaram a pensar e repensar o funcionamento de meu processo e o quanto esses gestos já diziam, o que eu enquanto artista e pesquisador procurava. Apresento a evolução do conceito “livro de artista” e o defino. A monografia também possui como objetivo esclarecer os dispositivos de registro, sua Gênesis e a maneira como é compreendido. Apresenta os problemas desse processo e a dificuldade em classificar um trabalho que se constitui como obra pelo seu próprio fazer, ou seja, os meus cadernos são meu processo e obra ao mesmo tempo. Como situá-lo? Esse foi o maior desafio. Conclui demonstrando as diferenças entre livro objeto e de artista tendo como exemplo dois de meus livros, além de pontuar minha compreensão e resultados observando ambos, essa classificação depois de uma pesquisa e observação exploratória não só do processo, mas do aporte teórico viabilizou o entendimento do meu fazer e pensar em arte, assim como onde me situo dentro da arte atual.

Palavras-chave: livro de artista, livro objeto, artes visuais, arte conceitual, registro, processo, criação, gênese.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Rascunhos de Março de 2011 - fotografia Alan Cichela	10
Figura 02	Capa do livro Os Amores de Bocage - fotografia Alan Cichela	10
Figura 03	Um torno de oleiro para fazer espelhos com grande distância focal, dos Cadernos de Leonardo – O Conhecimento Secreto	17
Figura 04	William Kentridge. Adaptability/Compliance/Silence. Tinta e crayon sobre papel, 1999. Tate Collection.....	17
Figura 05	Caderno de anotações - fotografia Alan Cichela.....	19
Figura 06	Sketchbook. Folha Prima - fotografia Alan Cichela	19
Figura 07	Diagrama de Clive Phillpot, "Bookworks, Artis´Book´s", em Artforum, maio de 1982 - A Página Violada	22
Figura 08	Marcel Duchamp, Caixa Verde, 1934.(foto fornecida avulsa, de fonte ignorada).....	24
Figura 09	Sketchbook. Folha Prima. Colagem e anotações - fotografia Alan Cichela	26
Figura 10	Os Amores. Nanquim sobre Papel - fotografia Alan Cichela	27
Figura 11	Sketchbook. Papel Bistrô. Caneta e lápis - fotografia Alan Cichela.....	32
Figura 12	Os Amores. Nanquim sobre papel - fotografia Alan Cichela	34
Figura 13	Artur Barrio, Livro de carne, 1998 – A Página Violada	39
Figura 14	Sketchbook. Folha Prima. Nanquim sobre papel-fotografia Alan Cichela	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A ESPECIFICIDADE DO LIVRO	14
2.1 Livro e Criação.....	15
3 LIVRO DE ARTISTA.....	19
3 LIVRO DE ARTISTA.....	20
3.1 Definições do Livro de Artista	23
4 CADERNOS EM PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	26
4.1 Gênese.....	29
4.2 A Condição do Livro	30
5 CONSTRUINDO UM PROCESSO.....	32
6 UM PROCESSO SENSÍVEL.....	35
7 METODOLOGIA	37
8 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS.....	38
9 CONCLUSÃO	39
REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

Como iniciar a escrita de um assunto tão abstrato quanto o da organização do processo criativo? Seu nascimento perdura como uma chama aglutinadora de emoções e imagens dúbias com sentido inexato e com matizes únicos.

Com a intenção de observar meu processo criativo partindo do início, ou seja, de seu nascimento - Gênese criativo - possibilita um entendimento não só do que procuro, mas de um campo mais amplo onde proponho com essa pesquisa me identificar.

Esse tipo de pesquisa que busca olhar sobre si, debruçando-se sobre o grande nada que parece ser a criação quando buscamos uma forma, contornos que se mostram como inimigos íntimos.

Imaginar que seria assim, duro e pesado, como mover um emaranhado de pensamentos estranhos, é imaginar que poderia ser fácil como colocar no papel algo tão complexo como a vontade. Quando parei realmente para pensar em minha pesquisa, que é por natureza pessoal, deparei-me comigo e com o jogo invertido de narciso, a autocrítica mordaz e exagerada que assola o perfeccionismo que procuro.

Cada nova folha de livro, cada dado coletado ou conferido com minha orientadora se mostrava e ainda se mostra como um terreno pantanoso. O pensamento vagueia pela compreensão resultando numa emoção negativa, que por vezes chega a sensações de inferioridade e complexidade nunca antes imaginadas por mim.

Iniciar. Essa era minha resposta, geralmente era, mas debatia-me com a questão que Lancri (2002, p. 17) esmiuçava:

Pois, como não pensar na dificuldade inerente, em quaisquer circunstâncias, ao fato de começar? Quer se trate de um embaraço estritamente retórico para quem enceta um colóquio, para quem inicia sua exposição, quer se trate de um problema propriamente epistemológico para quem se lança em uma pesquisa de tipo universitário, para quem se aventura em sua pesquisa em artes plásticas, este é bem o primeiro obstáculo a transpor: como começar?

Sabia sobre o que iria escrever e a provável forma de tratar desse assunto, tinha imaginado um título, os trabalhos que seriam vistos, mas não me era

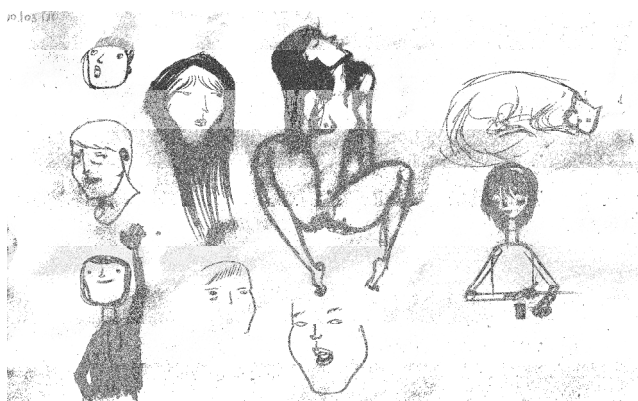
possível determinar o mais importante, como começar?

A dúvida corroía meu pensamento, formando outros pensamentos, outras dúvidas que me atormentavam e barravam meu processo criativo. Parei de desenhar, escrever ou pensar em arte.

Sentia-me inferiorizado, neurótico, recorri à ajuda de terceiros. Procurei a inspiração, falhava-me. Iniciava um texto e também me faltavam memórias, observações.

Nada parecia funcionar, obriguei-me a ler. Ler sobre o assunto e sobre arte, nesse meio encontrei numa citação o combustível para recomençar minha

pesquisa:



O conselho que eu gostaria de dar aos jovens artistas ou mesmo quem vai me ler aqui, é não esperar por inspiração. Inspiração é para amadores [...] Todas as melhores idéias vêm de fora do processo, elas brotam do próprio trabalho. [...] A inspiração é absolutamente desnecessária e de certa forma é decepcionante. Você sente que precisa de uma grande idéia para que possa começar a trabalhar; eu acho que esse nunca é o caso. (CLOSE, 2008.)

Figura 01 - Rascunhos de Março de 2011

Então comecei a trabalhar, passei a rascunhar, fazer croquis sem compromissos, da mesma forma que sempre trabalhei. Voltei a pintar, colorir e

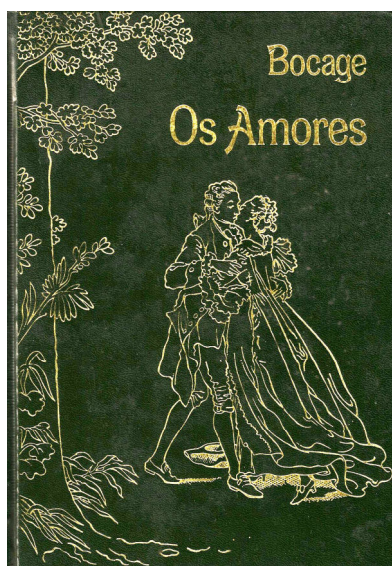


Figura 02 - Capa do livro Os Amores de Bocage

procurar imagens, sem organização alguma, apenas pelo gosto e pelo desejo de ter essas imagens gravadas com meu traço. Olhava para os cadernos e escrevia desvairadamente sobre assuntos sem sentido, que só passariam a ter sentido posteriormente. Garimpei imagens e passei a desenhar dia após dia, terminando assim um livro com meus desenhos em nanquim, não um livro meu, mas um livro com poemas de Bocage: Os Amores. Percebi então que mais uma vez me voltava para meu trabalho e não para o começo do trabalho, para ele em si:

[...] pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu

assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor. (Lancri, 2002, p. 18)

Lancri sem saber me apontava a direção, pensando em retrospecto, pude perceber como parecia cego, mas ao continuar meu trabalho, organizando meu eu e meus desenhos, sem um sonho de inspiração, com o trabalho e apenas com ele, me impulsionei mais que em todos os meses perdidos em devaneios sobre a teoria de minha própria visão artística.

Assim como sou capaz de determinar a quantidade de tinta, a posse ou execução de um desenho pelo desejo de transpor uma imagem sou capaz de associar meu desejo e minhas criações a minha escrita e monografia, pois meu trabalho é esse, funciona dessa formas simples, que sempre foi só minha.

Assim com Benjamim Moser (2009, p.190) nos esclarece sobre o processo de Clarice Lispector “*Tateando no escuro*, ela construiu o livro rabiscando suas ideias num caderno de anotações toda vez que elas lhe ocorriam.” Percebi que esse é meu processo também: Coletar imagens que me suscitam um desejo, ou pensamento, que me aticem a desenhar.

Portanto, meu assunto torna-se claro: o meu processo criativo é o uso de folhas, cadernos, livros para capturar uma ideia e posteriormente transformá-la em desenhos, ou não, criando um círculo de produção próprio.

Tenho por hábito esse desejo de adquirir imagens que me tragam vontades, busco-as nos mais diferentes meios, todas me trazem a vontade de desenhar, poucas são usadas para esse fim, na verdade a grande maioria se destina apenas para aquele momento de efêmero prazer. Esse momento se multiplica, pois busco mais a sensação do que uma imagem certa; *Hedonismo*.

Para entender esse processo criativo irei pesquisar de forma crítica meu comportamento criador. Pois minha pesquisa tem a intenção de trazer a tona um artífice marginalizado pela sua condição de produto secundário: as anotações, rascunhos, cadernos de esboços, livro de artista.

A pesquisa em arte é de certa maneira uma escavação em si, as particularidades de uma pesquisa, seja a metodologia, a escrita, a forma e o conteúdo se tornam mais íntimos do pesquisador, pela sua vivência e pela forma como o mesmo entende o objeto de pesquisa, no caso meu próprio trabalho artístico.

Embora anotações em livros não sejam um meio novo, afinal seu uso pode ser lembrado desde Leonardo da Vinci¹ (1452 – 1519), apenas nas décadas de 1950 e 1960 é que o livro de artista passa a ser o fim e não meio para o desenrolar do trabalho.

Nessa pesquisa apresentarei a importância do livro de artista como registro criador de meu processo e também como o próprio trabalho artístico.

Hoje trabalho com cadernos que são imaginados para meu trabalho, mantenho o uso da escrita e do desenho juntos, o uso de ambos é o que fortalece o registro imediato, só registrando de forma rápida posso pensar no desenho. Não consigo mais pensar sem os cadernos, com isso o caderno me parece um trabalho acabado, são poucas idéias que fogem dele, o registro passou a ser estúdio e o estúdio o lugar da obra.

Essa forma de trabalho (de ir e vir), de olhar e voltar a olhar é uma forma de criação com característica processual, que passa pelo registro. Esse processo escolhido, tem me dado a liberdade que tanto quero em arte, é quando olho para os rascunhos, por exemplo, que percebo que posso alcançar determinado traço, assim como as possibilidades e desdobramentos de um desenho ou idéia. Portanto, foi com o *livro de artista* que me dei conta do meu processo enquanto artista.

Mas como registrar?

Como superar a ideia se a ideia é apenas uma imagem esboçada de algo que não consigo “passar” para o caderno? Sabendo que quando passo o traço infelizmente não alcanço o que desejo, pois o traço já está vivendo o passado da ideia, estranho admitir que não posso ultrapassar a ideia.

Em que situações um diário de criação pode assumir o estatuto de livro de artista? Vejo que existe uma linha de divisão muito tênue, em que muitas vezes o próprio artista não vê ou prevê o resultado, mas se “o que eu faço ensina-me o que procuro”, como nos diz Jan Lancri, a rotina que permeia o processo pode apontar a

¹ Natural de Vinci, Itália. Leonardo nasceu no ano de 1452, tornou-se aprendiz e posteriormente ultrapassou seu mestre em sofisticação e soberba artística. Pai do Renascimento, conhecido mundialmente por sua Mona Lisa, um óleo sobre tela de 1503/6, com 77x53cm, famosa por seu sorriso enigmático e por ser uma das poucas pinturas do estimado mestre da Renascença [...] Um retrato renascentista tradicional quanto à composição, sua beleza reside na técnica do *sfumato*, criado por Leonardo [...] Conhecedor de anatomia, engenharia e realizador de pesquisas científicas e de aeronáutica, Leonardo completou um número notavelmente pequeno de pinturas durante sua vida. Felizmente, inúmeros desenhos e cadernos de esboços sobreviveram para nos mostrar os diversos talentos desse gênio. (BUTLER, 1999).

essência do movimento criador.

Outro dilema pontual da presente pesquisa é olhar e descrever as diferenças entre o *livro de artista* e o *livro objeto*, ambos possuem a mesma forma física, maneira de uso muito próximas, mas a finalidade é o que nomeia e define um do outro.

Imaginar meus cadernos é imaginar um processo de herança pessoal, pois tendo eles comigo posso sempre que necessário voltar a uma noção esquecida. Pois neles se encontram as referências, pensamentos, imagens, processos e técnicas que com o tempo podem me mostrar uma fase do meu trabalho. Abraçar um tempo esquecido.

Processo esse que se desdobrará em seis capítulos; no primeiro irei retomar a historicidade e o uso do livro por artistas.

O segundo irá definir a emancipação do livro das letras e a possibilidade que ele traz a arte, direcionando o capítulo para seu uso como dispositivo presente no processo de criação, a gênese que teima em se fazer presente no livro e que torna a se transformar nele. No terceiro falarei sobre meu processo e meu registro observando outros artistas que se utilizam desse método. No quarto será apresentado um livro de artista e um livro objeto, ambos pessoais que serão observados em suas diferenças e semelhanças.

As considerações finais trarão o desfecho da pesquisa.

2 A ESPECIFICIDADE DO LIVRO

Essa monografia se baseia em uma das criações menos lembradas em seu todo, mas uma das mais usadas para desenvolver, difundir e/ou registrar uma ideia. Pois um livro (estamos falando dele), não serve como mero pretexto para guardar ideias, relatos, imagens, um livro pode ser registro de tudo, ou de algo extremamente específico, pode ser real, ou fictício, pode inverter ideias ou propagá-las. Já foi objeto de status, objeto de ideologia. Ainda é, talvez sempre será.

Embora declarem que o livro está em seus momentos derradeiros, cabe a quem os usa olhar para ele e perceber que o livro não está morto. As possibilidades tecnológicas têm contribuído para a definição e exposição de suas potencialidades, pois ao propor algo totalmente inovador se manifesta o lado tradicional, suas particularidades e peculiaridades por vezes insubstituíveis. Como nós mesmos o livro passa por uma redescoberta, ele está sendo inserido aos poucos em elementos e concepções que são novas para ele e para toda a sociedade contemporânea. O livro sempre será presente. Mas o que é um livro? Segundo Silveira (2001, p. 13) “o livro imaginado é provavelmente o esperado: capa, páginas brancas com texto em preto e uma lombada”.

Não existe muita dificuldade em listar os elementos físicos que compõem um livro, afinal ele é de conhecimento público, pode ser manuseado por quem quiser e se o observador tiver a bagagem necessária, dependendo do tema e domínio da língua, pode decifrá-lo, passando de observador a leitor/apreciador, transformando o livro de objeto de registro a objeto propositivo.

Em que ponto do caminho, afinal entre a folha avulsa e o volume, começa um livro? Para Eric Watier, basta uma dobra numa folha de papel. É assim um de seus trabalhos, chamado *Un livre, un pli*, de 2003. Ele é constituído simplesmente por uma única folha de papel dobrada ao meio. No lado externo [...] as palavras “Un livre” [...] No lado interno [...] “Un pli”. (SILVEIRA, 2008, p. 138).

Usamos o livro na sua extensão da forma como culturalmente nos foi apresentado, vemos e o observamos dessa forma, uma maneira linear de registro. Onde a leitura passa da primeira página para a segunda e assim por diante, mas se trocássemos esse método por outra forma de leitura/apreciação?

Seria ainda um livro?

Isso depende da maneira como somos apresentados ao livro, e da nossa bagagem, que alimenta a nossa forma de compreender o uso do livro.

Uso do livro? Você pode estar se perguntando. Sim, uso do livro. Estou tratando nesse trabalho do uso do livro como objeto (como já nomeei anteriormente), objeto, pois sua estrutura (capa, folha, costura, etc...) é usado com uma *finalidade* diferente aqui. Não como uma obra literária, mas como um corpo artístico, que constitui o desenvolvimento de uma ideia, um objeto a ser planejado, Gênesis. Onde é colocado aos olhos e a interpretação do artista e do outro. Para Silveira (2001, p.13) “Tudo evidenciado que *um livro é um objeto*. Ele *não é* a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores”.

O artista pensa o livro diferente de um escritor, ambos são descritos como “artistas”, mas a forma de ver, sentir e tocar a arte é diferente para ambos, mesmo que a intenção do artista, e aqui coloco um de meus pensamentos, seja: desenhar como se estivesse escrevendo, escrever como se estivesse desenhando.

Por isso que olhar para um livro é entender sua estrutura para o artista, talvez aconteça de forma diferente para o escritor.

Essa satisfação nascida da completude e do contato remete ao que mais determinante ou distintivo tem o livro de artista: sua fisicalidade. Como todo livro (aqui entendido como volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo. (SILVEIRA, 2001, p. 120).

O artista é seduzido pelo livro, pela sua forma física e poética que ele pode trazer para o trabalho. Além do óbvio serviço de registro, o livro pode ser obra acabada, obra aberta, pensada como tal.

2.1 Livro e Criação

Pensar que o uso de livros para/por artistas é um movimento derivado apenas dos anos de 1960/70 de alguma maneira é um pensamento afunilador. Podemos ver na história, artistas que se utilizavam dos livros, como fonte de registro, ou como fonte criadora.

Não posso negar que esse realmente é o uso mais comum para o livro de artista, o registro de uma ideia, a Gênese.

O Gênese das Escrituras constitui uma ótima parábola do movimento. A obra de arte também é em primeira instância gênese, nunca pode ser vivenciada (puramente) como produto. Um certo fogo que surge, que se acende, que avança através das mãos para atingir a tela, que incendeia a tela, que salta faíscas, fechando o círculo ao retornar para o seu lugar de origem: alcançando os olhos e continuando seu avanço (de volta ao centro do movimento, da vontade, da ideia). (KLEE, 2001, p. 47).

Registrar é esboçar rapidamente imagens, palavras, gráficos, seja lá qual for sua forma, a ideia no momento mais próximo do ocorrido, diretamente em um papel, que depois será juntado a outros, ou colado em livro, às vezes não temos o livro na mão, mas temos a ideia e é isso que basta, pois o artista se movimenta de suas ideias.

De todo modo, o conjunto dos registros gráficos que existem por aí – seja uma anotação no canto do papel para fixar rapidamente uma informação, seja um desenho mais elaborado em razão de uma demanda funcional, seja um esboço de um projeto de instalação ou rabiscos aleatórios –, enfim, estes, entre tantos outros, são os sinais de uma linguagem que se evidencia em territórios distintos, gerando uma região espaçosa de possibilidades, arco extenso que vai da ciência a arte. (DERDYK, 2007, p. 18).

Pois bem, da ciência a arte, então o registro não é apenas uma possibilidade artística, é uma necessidade intuitiva.

[...] afirma a potência de um desenho vivo, ao vivo, designando, por um lado, uma tonalidade atemporal, dada a natureza do desenho enquanto linguagem expressiva e funcional, sempre presente, que atravessa a história – das cavernas à informática –, e evidenciando, por outro lado, as singularidades, dadas as pregnâncias da realidade dos lugares naquilo que o desenho atrai e na forma como projeta seus percursos. (DERDYK, 2007, p. 21)

O desenho é a ideia em movimento natural. Podemos pensar o desenho no decorrer da história da arte, assim como podemos pensar o livro de artista antes da nomeação livro, ou artista.

É com Leonardo da Vinci (1452 -1519) e seus cadernos, enigmáticos e profundamente elaborados, que temos os primeiros livros de artista. Mas não é apenas com Leonardo que temos um expressivo uso dos cadernos:

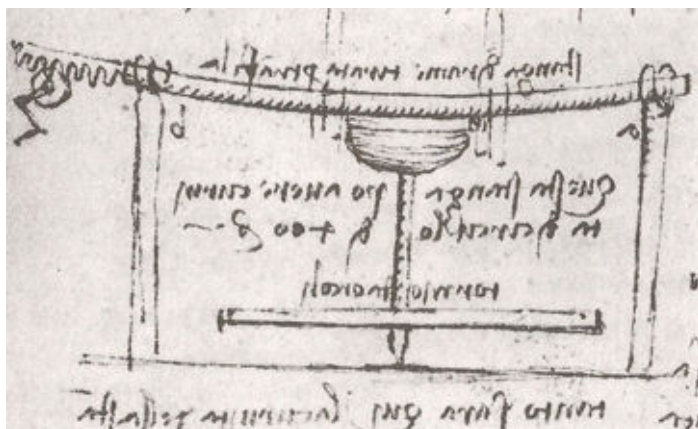


Figura 03 - Um torno de oleiro para fazer espelhos com grande distância focal, dos Cadernos de Leonardo

As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. É um fato: a Caixa Verde, de Marcel Duchamp (1934), é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também o são os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo do 16, sem possibilidade de publicação. (SILVEIRA, 2001, p.30)

Muitos outros artistas usaram/usam o livro de artista como suporte, mas é necessário compreender que cada um o usa da maneira como entende ser a mais adequada, embora pareça claro essa utilização é difícil imaginar que todos os artistas tenham a mesma visão sobre o livro, por conseguinte de seu uso.



Figura 04 - William Kentridge. Tinta e crayon sobre papel. Adaptability/Compliance/Silence 1999. Tate Collection

Pensar em registro e na sua forma de representação pode nos levar a pensar em outros artistas que se utilizam dessa forma de expressão, como já citado anteriormente quase todos, senão todos, os artistas passeiam pelas anotações, potencialmente uma obra em progresso. Quero nesse momento trazer uma luz sobre um artista que realmente inspirou o meu trabalho e a aceitação do uso do livro como objeto de arte.

William Kentridge ²(1955 -) e seus desenhos em folhas de jornal me trouxeram insights criativos, que custei a admitir, engraçado como certas coisas são

² William Kentridge nasceu em 1955, em Joanesburgo, cidade onde vive e trabalha. Os curtas-metragens de animação, os desenhos e a colaboração com a Handspring Puppet Company, de Joanesburgo, foram cruciais na projecção internacional que alcançou. Depois de uma série de exposições em museus norte americanos (The Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, MCA, Chicago, LACMA, Los Angeles), entre 2001 e 2002, a sua obra foi objeto, já em 2004, de uma extensa retrospectiva, que estreou no Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporânea, em Turim, e itinerou por museus em Sydney, Montreal e Joanesburgo. (LAPA, 2005).

assim mesmo, embora estejam estampadas em nossa cara ainda temos a rebeldia de nos julgarmos maiores que nossas próprias inspirações.

Sei agora que o processo de ter o livro em minhas mãos é o que me motiva também a desenhar, não apenas a intenção de criar, o processo é uma satisfação, pois considero como o trabalho em movimento, também explicado por Salles (2004, p. 39) “Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral”.

Um artista pode usar o livro, rabiscando aleatoriamente nele impressões, ideias e imagens recorrentes que poderão ou não ser usadas no futuro.

Outro artista se utiliza do livro como registro de seu trabalho, tendo o hábito de utilizá-lo diariamente, um diário de suas experiências e crescimento, assim o livro torna-se registro dele, companheiro de caminhada e “ouvinte” de suas confissões.

Outro ainda se reserva o direito de utilizá-lo como obra, como objeto final de seu trabalho e para isso demanda um cuidado sentimental, uma observação cuidadosa e uma investida mais autoral, mexendo, modificando com sua aparência, sua veia pensante.

A maneira como eu olho para o livro esta ligada a forma como eu toco o livro, sua forma e seu conteúdo também me são caras e modificam a forma como penso e vejo o livro.

O livro de artista é um livro que adquiro pelo prazer, beleza e vontade criativa que ele me inspira. Meus livros também são outra forma, são cadernos, herança escolar e da paixão pelo livro *Ulisses*³ de 1922 de James Joyce⁴ (1882 – 1941).

Um dos primeiros cadernos que utilizei com a finalidade de registro foi devido a comparações com o trabalho de criação do livro *Ulisses*, que era feito em um caderno, onde James Joyce escrevia, cortava, colava, modificando ao seu

³ *Ulisses* é um livro profundo e imprevisível. Sua interminável inventividade verbal e enorme gama de referências fizeram com que se tornasse uma das obras mais importantes do século XX. [...] Nele intercalam-se as trajetórias de dois personagens principais, Leopold Bloom e Stephen Dedalus, pelas ruas de Dublin ao longo de um único dia, 16 de junho de 1904. (Pinheiro, 2007).

⁴ James Joyce nasceu em Dublin, Irlanda, em 1882. Educado inicialmente em colégio jesuíta, estudou filosofia e línguas na University College. Ainda nos primeiros anos de faculdade, já publicava artigos na imprensa [...] Morou em Paris, Trieste e Zurique, onde a família viveu na pobreza, enquanto ele escrevia *Ulisses* – um dos romances fundamentais da literatura do século XX. O livro foi publicado em 1922, em Paris, para onde Joyce se mudou no período entre as duas guerras mundiais. (PINHEIRO, 2007).

prazer a estrutura do mesmo, para poder assim criar e desenvolver o livro.

Esses cadernos se destinam ao meu registro, a colagem a composição de histórias que poderão se tornar imagens acabadas ou não, cada caderno é um registro, ou um diário.

Os cadernos mais novos, ou sketchbooks, são utilizados como diários. Preencho-os sem muita preocupação, sem um pensamento lógico, altero o traço, a forma do desenho, neles posso soltar meu pensamento, minha mão, deixando que ela siga sua vida sem pensar em meus anseios, sou apenas eu.

Percebo com isso que possuo com eles uma autonomia, como se me fosse possível ter com eles um estúdio, os cadernos passam a delimitar paredes e cadeiras, mesas e pensamentos, não mais folhas após folhas, os cadernos são o registro imediato de meu trabalho, meu pensamento naquele espaço de tempo, não posso me desfazer dele, assim como não posso perder um período de minha memória, dependo deles para lembrar, como da memória.

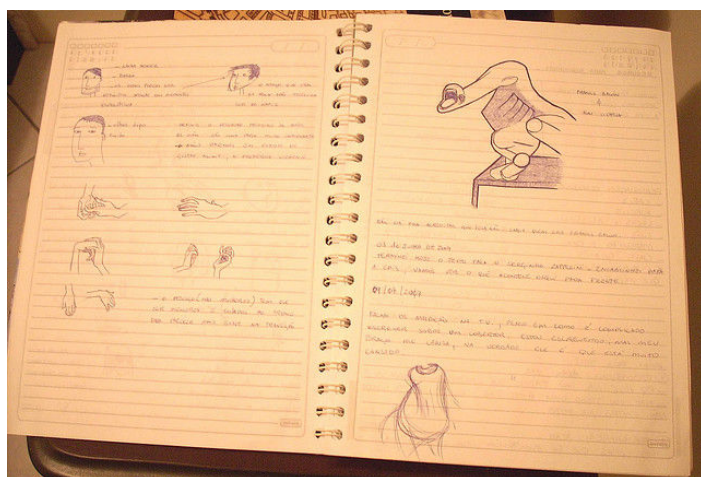


Figura 05 - Caderno de anotações, pessoal



Figura 06 - Sketchbook. Folha Prima, pessoal

3 LIVRO DE ARTISTA

Como entender um livro de artista?

Uma das maneiras é voltar nossa atenção para a mudança de visão que trouxe à tona a possibilidade das obras menores – no sentido de proporção (em relação a quadros do modernismo, por exemplo).

Como mencionado no capítulo anterior, o livro de artista não é um objeto novo, mas a sua nomeação reside a algum tempo atrás e deve seu interesse a forma como passa a ser tratado pelos artistas e conseqüentemente é usado. Pois como citado por Féria (2010, p. 1) “o que distingue um livro de artista dos restantes é a utilização do livro como suporte de um projecto artístico específico”.

Suporte é uma palavra chave, que também está ligada a um momento e pensamento, no caso um pensamento que tinha como fonte a subversão de conceitos e tentava adquirir um tom mais sério indo justamente contra o mercado dominante da arte, são os anos de 1960, onde a contra-cultura encontra novas possibilidades motivada com os movimentos conceituais.

Apesar de ser iniciado nos anos de 1960 esse movimento de vanguarda se estabelece nos anos de 1970. Suas ideias e trabalhos tinham características que fugiam das convenções modernistas e se colocavam como contra-ponto a uma arte harmônica e idealizada. Eram trabalhos que se sustentavam pela ideia, pela diferença e pela forma como eram apresentados, ou seja, buscava-se um contato diferente com o espectador, esse contato era mais próximo, ou uma maneira de chegar ao público diretamente, sendo contra as instituições como museus que dependiam de um espaço físico (ideal clássico). Os artistas tinham a intenção de ir além desses espaços mostrando seus trabalhos aos mais variados meios, sendo em muitos casos vendedores de suas próprias obras, os livros de artista mostram-se trabalhos perfeitos para esse processo.

[...] a preocupação do meio artístico em relação aos locais tradicionais de exposição – museus, salões, e galerias. Vários questionamentos a essas instituições e respectivas superestruturas são levantadas. O interesse do artista em sair do espaço institucionalizado leva-o a pensar no espaço “além do cubo branco”. Ele irá buscar esses espaços em outros locais como o das publicações eventuais ou periódicas, e principalmente, no livro de artista. (PANEK, 2005, p. 1)

A galeria passou a ser um espaço de contestação, que levou os artistas a procurarem novas formas de expressão, indo em direção a produção total (ou não), desde a confecção até a venda ao consumidor final. Essa visão de arte, que tentava se enquadrar fora do mercado tinha a filosofia de mudar-se por si. Muitas vezes os trabalhos eram criticados por eles mesmos. Seja pelo próprio artista, seja por outro artista do mesmo grupo, ou meio. Essa ideia ia contra ao que então se conhecia por arte e dava sentido a crítica sobre o preço do mercado, criticando nela mesmo esse meio que é a arte. Os livros de artista tinham uma função de não serem um ideal, mas uma ideia aberta, ampliando seu público e a forma como era “lido”, é no livro que a diferença se sobressai, pois segundo Panek (2005, p.1) “O livro vai desempenhar o papel de *lugar* que substitui as paredes da galeria, como espaço de “apresentação pública” e disseminador de arte para um público mais abrangente”.

É claro que essa compreensão do lugar do livro não foi imediato.

Também foi baseada em questões como compreensão do objeto, aceitação e classificação, que parte de dentro para fora, sendo dentro justamente o mercado que tenha subverter. Assim para ser “de artista” é necessário ser classificado como tal:

Apesar disso, ele se sente desconfortável com definições que incorporam a qualificação “de artista”. Reconhece, entretanto, a tendência das artes visuais contemporâneas serem categorizadas pela sua mídia: vídeo-arte, body art, arte postal, performance, instalação, etc. Entende que existem dois motivos para o estabelecimento e aceitação do livro de artista. A primeira era de que “existia a necessidade definida de demarcar território que excluísse a moribunda tradição da ‘arte do livro’, assim como da indústria do livro de arte”. Segundo, “havia a sugestão implícita de que os livros de artistas eram somente uma linha secundária para artistas cuja principal atividade era, por exemplo, pintura ou escultura”. (SILVEIRA apud PHILLPOT, 2001, p. 46)

Quem escreve isso é Clive Phillpot, atual consultor da Biblioteca de Artes Visuais do British Council, e com uma larga experiência como crítico de arte. Phillpot tenta estabelecer em artigos a relação de diferença entre o ser artístico e o uso dos cadernos, que são os livros.

A produção do artista não tem nada haver com a produção do livro, ou seja, é um terreno completo, diferente do terreno da pintura, ou escultura, não existindo apenas o livro como suporte para uma arte “primeira”, o livro também pode e é considerado como um meio de produção de arte.

O livro passa ser corpo do artista, intenção e meio.

Por ser também de uso comum a qualquer artista, essa forma de trabalho, visto que mesmo os mais diretos também se utilizam de anotações ou estudos para comporem suas obras, é notado que como na Crítica Genética, que trata sobre a forma do ato criador: é com certa demora que os livros se tornam objetos de arte, sendo considerados objetos de desenvolvimento artístico.

Porém é no século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com sua maior divulgação nos anos 70, época de grande incremento dos canais internacionais de informação e da consoante multiplicação de considerações teóricas. (SILVEIRA, 2001, p. 30)

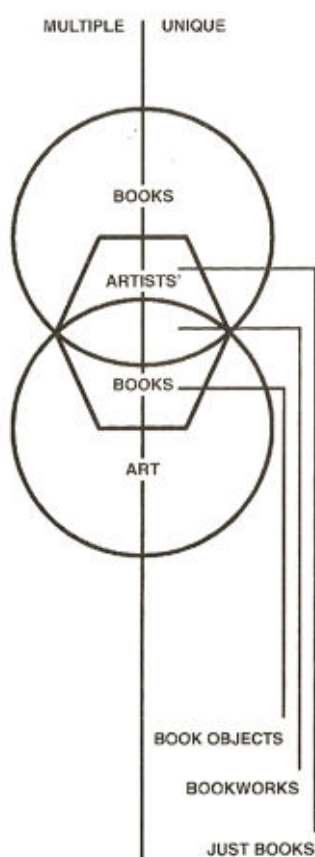


Figura 07 - Diagrama de Clive Phillpot, "Bookworks, Artis'Book's", em Artforum, maio de 1982

Ao ser legitimado o livro de artista passa a ser estudado e visto como um objeto completo, uma expressão artística. O livro passa a ser objeto de arte.

Assim como o uso para um fim, na verdade o livro passa a ser o fim, pois em muitos projetos, ou tantos projetos, é com o livro que estes se concretizam, mais uma vez tornando-se um elemento muito maior que o até agora termo caderno. O livro é um instrumento que liberta a imaginação e libera as convenções, pois nele se "pode tudo", ou quase.

É o estúdio perfeito, sem portas ou barreiras físicas, desta forma ele entra nas complexas formas de significação, que se mantêm em seu processo, ou conceito, ampliando as classificações e termos que muitas vezes não abrangem o entendimento de um livro. Em mais uma tentativa de solucionar esses dilemas, mais ligado a catalogação bibliográfica que ao entendimento da arte, Phillpot cria um diagrama segundo Silveira (2001, p.47) "em que propõe intersecções ou áreas comuns ao campo dos livros", que tenta esclarecer o que é um *livro*, *livro objeto* e *livro de artista*. Essas

tentativas de esclarecer o que é um livro de artista vem estabelecer novos paradigmas de conceitos, mas transformam os livros em objetos muito mais livres de

outras determinações.

3.1 Definições do Livro de Artista

É com liberdade que talvez eu encontre um termo correto para começar a escrever sobre esse que foi também um encontro em minha monografia.

Aparentemente a construção dessa monografia tem muito mais sentido se for também explicada, ou entendida como uma construção da minha visão como artista, e como tal da minha aceitação como artista.

Foi lendo os livros e artigos sugeridos por minha orientadora que pude me compreender e ao meu trabalho, foi lendo Paulo Silveira que compreendi o uso dos livros de artista, mas foi lendo Bernadett Panek que meu trabalho fez sentido.

Foi com suas noções e conclusões sobre espaço que atingi a aceitação, onde constatei que ser é mais forte internamente que externamente. Foi com essa aparição que encontrei o sim, pois como ela mesma cita “O livro vai desempenhar o papel de *lugar* que substitui as paredes da galeria, como espaço de ‘*apresentação pública*’ e disseminador de arte para um público mais abrangente”. (PANEK, 2005, p. 1).

Esse pensamento sempre me foi constante: o do livro ser um estúdio sem barreiras, onde não preciso lançar mão de nenhum artifício, de nenhum pretexto, com ele sou livre para ser apenas eu, sem pensar em outra coisa, apenas na ideia.

O livro possibilita esse ir e vir, que tem um foco nele mesmo. Ele aceita as ideias, pode ser modificado, ou não. Pode começar de um jeito e terminar de outro, não importa o livro é em si um registro que possibilita a criação por si.

A maneira como podemos perceber o livro de artista hoje é derivado das formas como ele nasceu, ou como foi imaginado pela primeira vez, mas é comum a quase todos os povos, uma Gênesis meio que paralelo ao do registro. Mesmo aquele que é considerado o mais completo início do livro de artista, pode ser considerado como um amontoado de anotações por um olhar menos preparado.

Claro que esse olhar só poderia advir de um artista com um pensamento único e com um senso de questionamento impar: Marcel Duchamp⁵ (1887 – 1968).

⁵ Foi através da obra *Fonte* (1917-64), que Duchamp definiu pela primeira vez o conceito de ready-made – uma idéia que influenciou inúmeros artistas desde então. Defendendo a escultura original em 1917, Duchamp desafiou preconceitos sobre a definição de arte. Afirmou que não importava se o Sr.



Figura 08 - Marcel Duchamp, Caixa Verde, 1934. (foto fornecida avulsa, de fonte ignorada)

Duchamp tinha o olhar voltado para a mudança. Um olhar visionário e que tinha todo seu fundamento no pensar, ele queria trocar a forma de ver, mudar a forma de ser observado, com suas criações ele mudou a forma da arte, com suas caixas ele também inaugura uma forma de se ver o livro de artista: “Marcel Duchamp confeccionou três edições em forma de caixa: a Caixa de 1914; a Caixa Verde de 1934; e a Boîte en Valise, de 1941” (PANEK, 2005, p. 4).

Por motivos financeiros e depois como vontades artísticas as caixa de Duchamp inauguram um pensamentos mais profundo sobre as *anotações* do artista, seja em folhas separadas, seja em livros, que depois seriam unidos e transformados em uma única coisa.

Duchamp trabalhou questões distintas na Caixa Verde e na Boîte en Valise. Na Caixa Verde, trabalhou a documentação de uma obra, reproduzindo sem seqüencialidade as notas, os desenhos e os diagramas que permitiriam a consecução do Grande Vidro. Na Boîte en Valise, ao contrário, ele trabalhou com seqüencialidade de leitura, na reprodução de quase toda sua obra. (PANEK, 2005, p. 4)

Assim Duchamp torna claro para todos, e também carrega com suas caixas a criação e Gênese de um comportamento que quase todos os artistas possuem (com raras exceções), de aglomerar ao seu redor vários itens, imagens, anotações ou pesquisas para si e de si, transformando cadernos, objetos e qualquer coisa em uma fonte de inspiração e ponto de desdobramentos e origens de novos trabalhos. Essa forma de criação parte da necessidade de algo real e concreto, toda imagem de um artista parte da ideia que será um dia executada, mesmo que nunca seja, foi com uma dessas anotações encontradas recentemente que o Instituto Cultural Inhotim pretende dar cabo do último projeto de Hélio Oiticica: “No ano passado (2008), descobriu-se um papel rasbicado. Na frente e no verso Oiticica escreve as coordenadas para a praça Magic Square no 6” (MORESCHI, 2009, p. 58).

Mutt (pseudônimo com qual assinou a obra), havia feito ou não a obra com suas próprias mãos; o importante era ele a ter escolhido. Portanto o que importava não era a criação, mas a idéia e a seleção. (BUTLER, 1999)

Assim o artista não é apenas um executor de seus trabalhos, mas um pensador, um provocador que ao possuir a intenção de iniciar processos criativos também pode guardá-los, função essa comum a outras áreas das ciências: as anotações e diários. Mas os artistas podem extrapolar essa intenção dos livros e assim transformarem, como Duchamp, objetos em arte, ou arte em objetos, invertendo o conceito, ou mudando a forma de se ver o conceito.

Os livros podem ser apenas para anotações, mas podem ser objetos de arte, ou podem ser livros de artista. Prefiro pensar que o encaixe aqui não depende apenas do artista, mas da forma como ele pensa o livro, nessa monografia vou abordar também duas de minhas formas de trabalho com livros:

A primeira o livro pensado para ser criação, para ser obra: os livros estúdio, ou livros obra. Que são registros de ideias, com desenhos, textos e outros meios que me convém para registrar o que desejo. A segunda os livros objeto, na qual faço uso de um livro que já existe, objeto consumado, simbólico pelo seu tema cria em mim – Gênesis – uma vontade de interferir nele, de buscar nele o suporte para um imaginário mais completo e acabado.

4 CADERNOS EM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Os meus cadernos são parte de minhas criações como tal eles estão sempre comigo, muitas vezes eu nem mesmo consigo entender como cheguei aquele traço, mas sei que estando ali foi minha criação, foi um ato criador daquele momento, embora seja um caos total é minha criação. Como citado antes, nunca tive uma noção clara do meu trabalho, do meu processo, partindo dessa indefinição proponho o conceito de dezembro de 1982, publicado na Art Documentation, o boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte, coordenado por Clive Phillpot:

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

Livro de arte: livro em que um artista é o assunto.

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

Arte do livro: arte em que emprega a forma do livro.

Livro-obra: obra de arte dependente da estrutura de um livro.

Livro-objeto: objeto de arte que alude à forma de um livro. (SILVEIRA, 2001, p. 54)

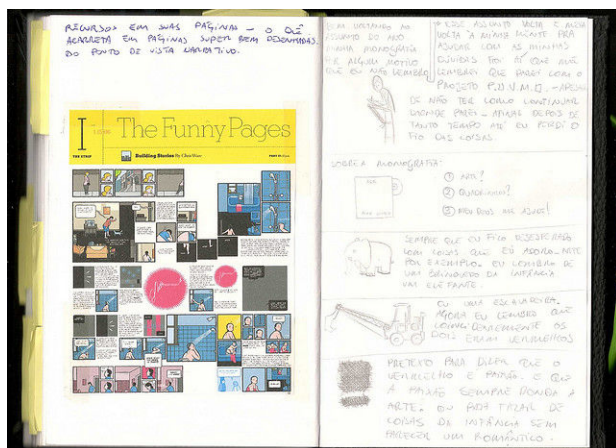


Figura 09 - Sketchbook. Folha Prima. Colagem e anotações.

Meu processo de criação alude a dois itens, como já citado, tratarei de duas formas com a qual tenho trabalhado e voltado meu interesse.

Uma o livro de artista, onde tomo notas e crio sem qualquer coerência uma Gênese pessoal, aqui eu não busco qualquer realidade, apenas juntar ideias e pensamentos que poderão ser considerados como

instrumentos de meu trabalho, ou não. Esses livros são meus estúdios e minha memória, se me fosse possível expô-los seria com a forma de livros, nunca iria desmembrá-los, rasgá-los ou transformá-los em algo que não fosse o livro, pois para mim são pedaços de minha vida, se os perdesse não teria mais volta.

O outro seria o Livro-objeto, um trabalho dependente da estrutura do livro,

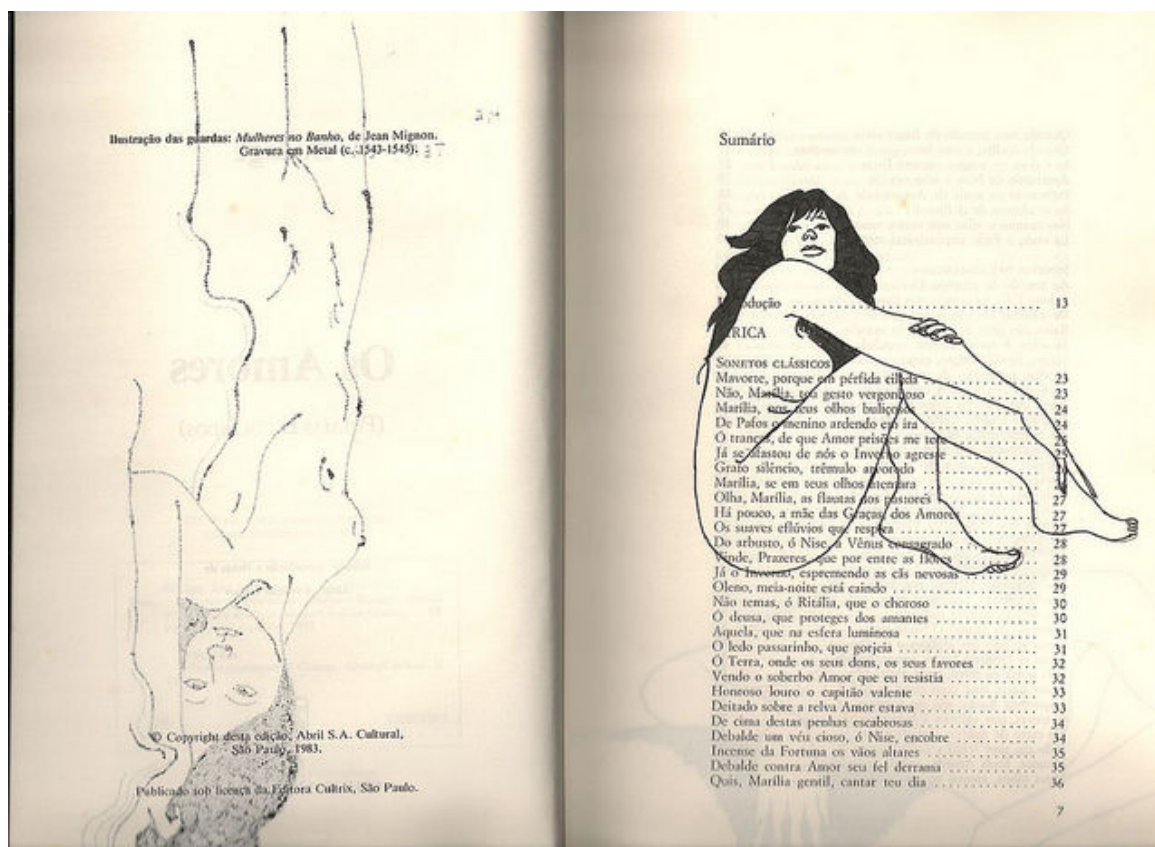


Figura 10 - Os Amores. Nanquim sobre Papel

totalmente confeccionado em um livro pronto e acabado, um livro que só deixou de ser livro para se tornar um trabalho de arte, pelo fato de me transmitir uma sensação que me levou a desejar modificá-lo, não estruturalmente, pois possui cada uma de suas folhas, sua lombada, capa, mas modificá-lo para minha apreciação e de outro, assim eu transformo esse livro que já existe em outro objeto, que não diz mais somente respeito ao que era, mas ao que se transformou.

Os dois exemplos são livros que partem de minhas vontades, de meu interesse em uma imagem, em um movimento ou cor, dessa forma a Gênese de meu processo é uma forma de garimpo, olhar para essa Gênese é o que me preocupava e me mostrava o quão caótico pode ser meu processo.

Segundo Salles “não é uma interpretação do produto final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra” (SALLES, 2004, p. 13) processo esse que me trouxe o insight de desmembrar meus desenhos. Embora seja difícil explicar essa pressão pessoal que me torna indiferente ou preocupado com meu trabalho.

Meu processo de criação é extremamente simples, parte do princípio da satisfação, seja pelo olhar ou pela memória, é a partir desse ponto, um ou outro, que

eu começo o desenho, diretamente na folha com ou sem rascunho.

Em algum momento eu preciso desenhar, mas em certas ocasiões apenas o desenho não é suficiente para compensar tudo o que eu desejo, nesse ponto escrevo, sem qualquer forma de correção meus pensamentos, assim tenho certeza do que estou pensando e a ideia se torna clara com o passar do tempo, com a própria escrita e com a forma como vou falando a ideia.

Os diários e cadernos de anotações dos escritores já o preparavam, de certo modo, para essa espécie de encontro de águas de naturezas diversas. Poucos são os escritores que se mantêm fiéis ao registro verbal (e só verbal) em seus diários e anotações. Pensamentos fugazes são capturados na linguagem mais acessível, naquele determinado momento. Diagramas visuais caminham lado a lado com palavras. Ritmos com rimas. (SALLES, 2004, p. 15).

E a ideia flui soberana, como é preciosa, cada pensamento transmutasse em possibilidade seguindo uma figura viva, audaz e com um sentido extraordinário, dificilmente pode ser captada em sua força e interação:

Desenhar é ver, é trazer o visível.
Uso o desenho como instrumento do pensamento. Num trabalho obsessivo, a repetição elimina o superficial e o desnecessário. Como consequência, produzem-se olhar e pensamento mais claros, ágeis e reveladores.
É por meio do desenho que percebo e elaboro questões de meu interesse, como um pensamento, uma superfície, um corpo, algo que se projeta no espaço.
... o desenho é fragmento do movimento que atravessa...
(DERDYK, 2007, p. 97 apud RIBEIRO, 2003)

É difícil imaginar meu ato criador sem o desenho, assim como é difícil me ver hoje sem meus livros, sem a possibilidade de estar com meu estúdio, pois foi isso mesmo que se tornaram esses livros, estúdios que possuo e que acabam por me possuir, ficando sempre indo e voltando nas folhas que desenho.

Sempre tive dificuldade em organizar minhas referências, minhas pesquisas, como um verdadeiro aglutinador construía histórias e formas sem pensar em armazenar ou reter isso para mim mesmo, claro que isso se tornou um obstáculo que acabou por destruir muitas ideias futuras. Foi procurando uma forma de reter essas anotações que criei o hábito de salvar meus registros em cadernos, de organizá-los, independente de sua motivação esse processo tornou-se natural:

No entanto, como estamos em busca de instrumentos gerais de análise,

opto por denominar o objeto de estudo do crítico genético documentos de processo. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contém sempre a idéia de registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. (SALLES, 2004, p. 17)

Mesmo que meu pensamento não esclareça tão profundamente a ponto de poder afirmar que a intenção do registro era e sempre foi a verdadeira intenção, não posso negar o poder que o caderno de registro teve, depois de seu início, na formação do meu traço, na aceitação do processo e dos conceitos que tanto busco.

Os meus livros devem ser os registros mais significativos de meu trabalho artístico, aquele registro que é em si meu processo e meu próprio trabalho.

4.1 Gênesis

Registrar, guardar, olhar.

Essas três palavras são os itens fundamentais dos meus livros, hoje posso afirmar que meu desenvolvimento artístico, do meu traço, do meu processo se deve aos livros:

Um diário [...] não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação.

Ao introduzir na criação essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva a estética do inacabado. (SALLES, 2004, p. 20).

Essa coisa inacabada, a possibilidade da pesquisa e do retorno é também parte fundamental do processo.

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. (SALLES, 2004, p. 26)

Poder administrar seu pensamento é uma possibilidade dada a poucas pessoas, como artistas somos capazes de construir um método que vai direto a Gênesis de nosso processo, aquele ponto fulminante que atíça o ato criador.

A Gênese é em si um termo que denomina pelas suas conotações judaico-cristãs o início de tudo. Como Gênese tenho consciência de que o início é o meio de tudo, meio que caminha lado a lado com a criação artística, já que ela depende do processo para se tornar única.

Assim ao denominar como Gênese um trabalho tão caótico quanto os livros de artista, falo aqui dos meus, estou nomeando também o meu ato criador como um processo que varia conforme o dia, a hora, ou seja, conforme a vontade do artista, sabendo que os trabalhos que serão aqui analisados são meus posso afirmar que o processo se torna uma soma de fatores que resultam em um único desenho, ou em uma única ideia. Como sugeres Salles (2004, p. 27) “o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir”.

Criar é como uma necessidade, explodir essa necessidade é como se fosse a Gênese que dá caminho para o ato criador.

Tudo é movimento, quase nada é planejado, mas mesmo assim tem-se a noção de uma satisfação que é apenas do artista.

Essa satisfação é o que motiva o crescimento artístico, o estilo pessoal, que funciona como uma caligrafia de nossa arte, que é acima de tudo uma impressão sobre o que somos e gostamos. Desenhar no papel é quase um ato de respiração/expiração para o artista. A Gênese e o ato criador se fundem pelas necessidades de ambas em se demonstrarem a si e aos demais. Uma forma de organização que busca o desenvolvimento pessoal olhando para fora, buscando encontrar dentro, sem qualquer pressão ou dúvida. Assim “a própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente, não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos” (SALLES, 2004, p. 27).

Em muitos casos a Gênese se demonstra muito mais interessante que o produto final.

4.2 A Condição do Livro

O livro de artista, ou livro obra possui uma particularidade além de trazer consigo elementos que vão da Gênese ao ato criador, ou ao movimento que transfere ao livro os registros.

A condição física do livro de artista.

Essa condição se dá pelo toque, pela possibilidade do contato, do poder ser visto e revisto. Um livro em si, um trabalho que consegue ser objeto e pesquisa.

Como todo livro (aqui entendido como volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É a linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo. (SILVEIRA, 2001, p. 120).

O livro de artista torna-se objeto de arte, assim como todas as outras ao ser declarado como tal, sua instituição se baseia em exposições e contato físicos com o livro, com aquilo que se entende como livro, um corpo físico pleno, que tem como objetivo transmitir uma ideia, ou registrá-la, para o artista o livro é uma fonte de possibilidades, para mim registro e arte.

Como objeto o livro de artista não difere dos demais, mas é seu resultado que o transforma em objeto diferencial.

O livro de artista não é servil a um escritor. Ele é a obra de um artista. Nessa condição, ele apresenta mistérios específicos que dificultam a sua presença em obras gerais. [...] Ou seja, aquelas obras com participação artesanal do artista, frequentemente em peças únicas. (SILVEIRA, 2001, p. 127)

O livro passa a ser parte única do trabalho do artista e como peça única é tratada como obra (conceitual ou processual) do artista.

5 CONSTRUINDO UM PROCESSO

Nesse ponto eu olho para os meus livros, esquecendo a parte mais sentimental e focando aquela parte que é o livro de artista, devo dizer que seu início e tomada foram difíceis e demandaram tempo para serem compreendidas:

Passei a usar cadernos comuns de escola, neles, colocava todos os pensamentos, imagens e projetos que tinha arquivado de forma solta, e começava a construir nele um outro processo, que ia diretamente ao caderno.

O caderno passa a ser uma espécie de diário, muito mais próximo das confissões do que da criação, com o tempo o caderno não é mais o ideal, deixo de lado as linhas pautadas pelas folhas limpas e brancas de um livro de rascunho (sketchbook).



Figura 11 - Sketchbook. Papel Bistrô. Caneta e Lápis.

Esse livro é o objeto que mais visito, de maneira organizada, não penso em como devo desenhar ou escrever, nele coloco aos poucos todas as ideias que me surgem, continuo a escrever em cadernos, continuo a usá-los como fonte de

registro, mas os livros se tornam o motivo principal.

O livro passa a me acompanhar em cada registro, em cada mudança de meu humor. Dessa forma passo a considerá-lo uma forma de “estúdio”, onde posso estar sempre com minhas ideias e meus mais caros itens de artista: Minhas soluções técnicas.

Estamos falando do trabalho indispensável para dar aos olhos o conhecimento das formas. Processo através do qual dá-se a conhecer algo que não existia a partir de certas ações do artista que vão dando determinadas características a esse objeto em construção. Trata-se, portanto, do trabalho criador de construção de novos sistemas ou novas coerências; engendramento de novas formas em um contínuo percurso transformador (SALLES, 2004, p. 52)

O fato era que ao criar essa forma de construir um desenho ou uma pintura eu ia e vinha no caderno, olhando antes, desenhando depois, me era possível qualquer forma de desenho, de estudo, não me era mais possível criar como antes, continuava escrevendo e desenhando, mas sempre com a ajuda de meu livro.

Sempre busco nele a minha intenção, aonde quero chegar e como posso percorrer esse caminho, nele é onde posso experimentar e colocar em prática tudo que quero para um trabalho.

É com esse processo de viver desenhando, escrevendo, buscando um algo a mais para o desenho, solucionando ou deixando de lado uma ideia que me insiro nos meus próprios problemas estéticos e dou vazão ao meu processo criativo.

Com o passar do tempo percebi que utilizar o caderno era também uma forma de concluir meus projetos.

Passei a executá-los e deixá-los acabados nas suas folhas, utilizava do que me convinha e tinha sempre em mente que o caderno é um trabalho artístico em constante mutação, pois mesmo com um desenho acabado eu posso voltar a ele e mudar completamente a sua intenção, sendo apenas um retorno a um registro anterior, posso pintar, posso determinar com nanquim seu espaço e assim determinar que além de pronto meus desenhos, assim como eu, se encontram em constante desenvolvimento.

O passo mais óbvio depois desse processo era transformar um livro em objeto de arte, um livro objeto, ao contrário do livro de artista eu iria trabalhar com um livro editado, comercializado e abandonado.

A forma como pensei e como desenvolvi essa ideia foi um resultado claro do uso contínuo dos livros de artista, como citado por Sales “o ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista: procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto (2004, p. 52).

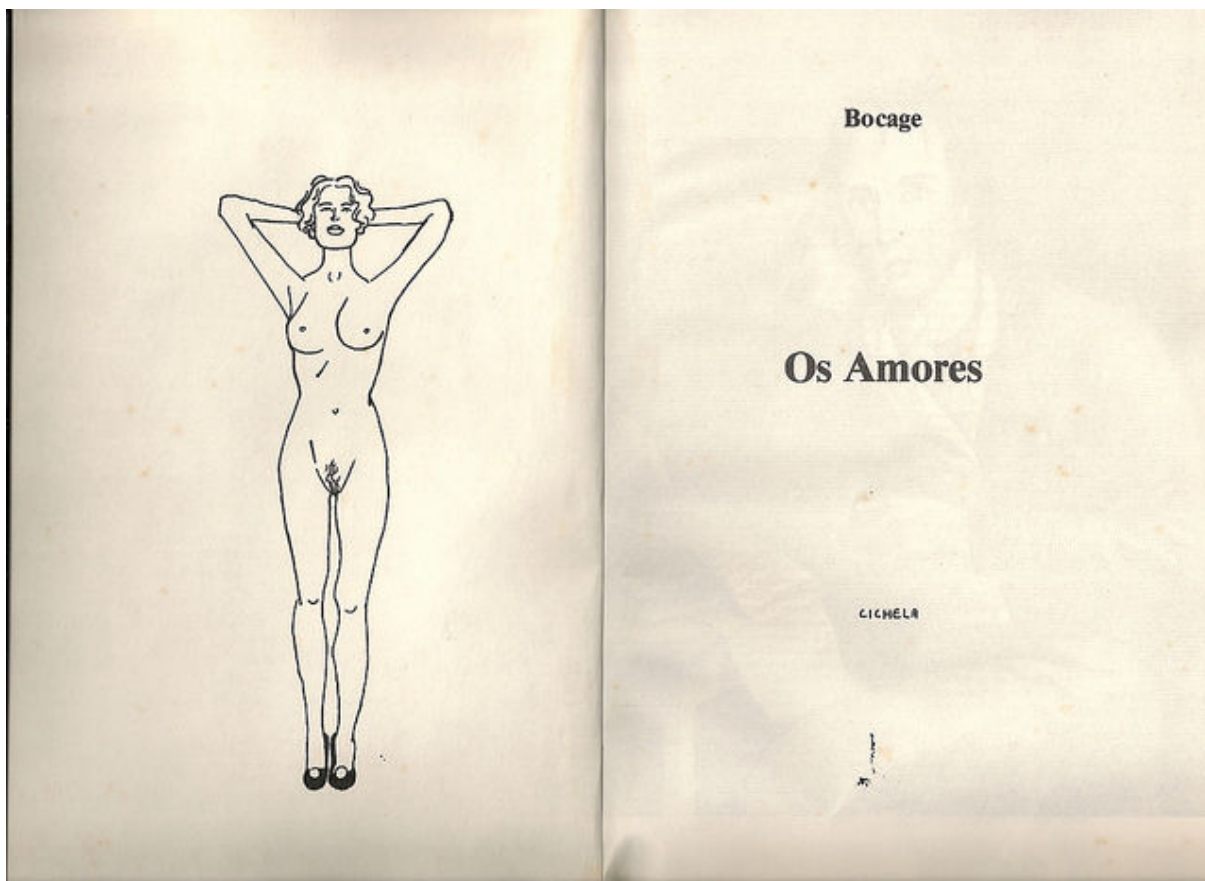


Figura 12 - Os Amores. Nanquim sobre papel

6 UM PROCESSO SENSÍVEL

O processo como um crescimento pessoal, o livro de artista como uma forma exploratória de olhar para o meu trabalho, não existe um “fim”, posso mudar ele agora, claro que nesse ponto me bastaria dizer que não tenho a intenção de voltar atrás, que já superei essa fase, mas seria errado dizer também que eu não volto meu olhar para ele, sempre volto, pois a sensação que um desenho me imprimiu anteriormente pode voltar depois, com um olhar mais amadurecido; “O que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas” (SALLES, 2004, p. 53).

Essas sensações é que dão forma a essa arte que é um processo constante, sem fim que evolui, indo e voltando com cada elemento que venho a absorver. Quase como uma constante, esse interesse/desinteresse permeia quase todo o livro, não por que seja um comportamento padrão, mas por estar associado ao ato de continuar a criar.

Nunca conclui *O grande vidro*, pois, ao trabalhar nele durante oito anos, provavelmente me interessei por outra coisa; também estava cansado. Pode ser que subconscientemente jamais pretendesse finalizá-lo, porque a palavra “finalizar” implica uma aceitação dos métodos tradicionais e toda a parafernália que os acompanha. (FREIRE apud DUCHAMP in Derdyk, 2007, p. 139-140).

Talvez, como Duchamp escreveu seja uma forma de contrapor a mecânica da arte e se tornar um artista que inova, mesmo utilizando-me dos métodos mais tradicionais. Meu primeiro livro trata desse processo, do ir e vir.

O segundo é bem mais elaborado e foge a esse conceito de Duchamp, pois se faz querer pronto, o que muda nele realmente é o conceito, o livro em si é uma edição de 1983 de *Os Amores de Bocage*.

A Gênese desse suporte veio conjuntamente, derivada do uso do livro e das impressões de outros artistas, já citados.

O tema era óbvio, já que o livro tratava dos amores e meu trabalho se baseia muito num hedonismo erótico, que traz as formas como elementos de calor e contato.

No entanto, o que se percebe é que nem a tendência do processo é desprovida de matéria: o que se quer dizer, aquilo que surge como uma

vaga tendência, já é carregado da matéria que será amoldada, para que isso seja dito. Durante todo o processo, forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência. (SALLES, 2004, p. 74).

Assim a forma do livro foi fundamental para os desenhos, como para o tema, dependia dele sua forma e sua vida como projeto completo.

Mas a ideia aqui era independente do registro essa é a diferença primordial dos dois trabalhos, enquanto um é feito com a intenção do registro, o outro é elaborado fora e depois finalizado dentro, sendo utilizado seu corpo por comodidade, atração e afeto, como citado por Louise Bourgeois “faço os desenhos em papel do tamanho do caderno, que é confortável de manusear na cama.” (SALLES in Derdyk, 2007, p. 42).

O conforto do tamanho do livro, a possibilidade de trabalhar em um espaço diferente, sua portabilidade e uso transfere também a intenção de uma obra fechada “clássica” que necessita de um espaço para ser exposta, para uma obra pronta e móvel que independe de um local adequado para ser mostrado, pode ser levado para qualquer lugar, e visto em qualquer lugar. É uma forma de contato que transfere as minhas impressões aos espectadores. Assim como escrito por Bernadette Panek (2005, p. 1) “o livro vai desempenhar papel de lugar que substitui as paredes da galeria, como espaço de “apresentação pública” e disseminador de arte para um público mais abrangente.”

Essa possibilidade do livro é também um dos fatores que me fizeram voltar a olhar para o desenho com uma vontade diferente, poderia manusear o trabalho pronto, essa ideia de poder carregar um projeto completo sem que me desse tanto trabalho de acondicionamento, também me deixou muito mais satisfeito.

Questionar o espaço do meu projeto, enquanto objeto de arte coloca meus livros no nicho da arte conceitual⁶, demonstrando que os debates sobre forma e conteúdo, além do lugar da arte ainda são evidentes, mesmo depois das mudanças e do desenvolvimento da arte desde Duchamp até hoje.

⁶ Na arte conceitual, o importante é o “conceito” que está por trás da obra, mais do que a habilidade técnica do artista ao fazê-la. Tornou-se um grande fenômeno internacional na década de 1960, e suas manifestações foram as mais diversas. As idéias ou “conceitos” podem ser comunicados pela utilização de diversos meios, inclusive textos, mapas, diagramas, filmes/vídeos, fotografias e *performances*. As obras podem ser expostas em galerias ou destinadas a um lugar específico. Em alguns casos, a própria paisagem torna-se parte integrante da obra do artista. [...] As idéias expressas pelos artistas da arte conceitual tem sido extraídas da filosofia, do feminismo, da psicanálise, de estudos do cinema e do ativismo político. Essa noção do artista como produtor de idéias mais do que de objetos rompe com as concepções tradicionais de arte. (BUTLER, 1999).

7 METODOLOGIA

Minha pesquisa é descritiva, bibliográfica e exploratória.

Pela observação e pesquisa do meu processo de trabalho e pela revisão de autores que já trabalharam com o tema de forma específica em livros, revistas, sites e afins, pois segundo Iclea Borsa Cattani: A pesquisa em arte diferencia-se em outras áreas das Ciências Humanas na medida em que seu objetivo não pode ser definido a priori (2002, p. 40).

Descrevo o processo de criação que envolve o espaço do criador do livro de artista, buscando observar as influências sobre o desenvolvimento da poética em seu campo.

O valor de registro, o lado projetivo e reflexivo deste espaço, seguindo os textos de autores que possuem uma pesquisa profunda, alicerçada no conhecimento derivado da observação, ou trabalho.

Analisar meu processo de trabalho, a forma de uso do meu livro de artista e como este é fundamental no que imagino ser o meu processo. Procuo resgatar a historicidade do uso do livro de artista como processo de desenvolvimento de uma arte conceitual e também como espaço-obra.

Levanto dentro da contemporaneidade, alguns artistas que se utilizam deste método e também o tomam como “obra”.

Procuo refletir sobre a potencialidade desenvolvida pelo espaço semântico que o livro abarca, abordando a importância do valor que este livro tem como memória e registro, valorizando o lado projetivo, reflexivo e criador.

Todos os esse itens amparados em leituras de artigos ou livros, como já citados de reconhecimento nacional e internacional, os valores pessoais também baseiam-se em pesquisa bibliográfica, partindo da descrição de eventos.

Neste momento em que a multiplicidade é a tônica, em que os limites do conceito de arte foram definitivamente rompidos, a consciência da existência de um pensamento visual estruturado torna-se crucial para o jovem artista que está definindo sua linguagem visual própria e que, no âmbito da universidade, seja no nível de graduação ou no de pós-graduação, será solicitado a expressar-se verbalmente nela. (CATTANI, 2002, p. 41)

8 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Por se tratar de um trabalho descritivo os dados referentes à pesquisa e metodologia já condizem como uma análise, tendo em vista que a presente monografia é de produção pessoal, com uma representação de uma explanação íntima do meu trabalho, cada passo e cada movimento pessoal.

Os dados foram pesquisados com o passar dos meses e dependendo da questão com graus diferentes de relação com o tema.

Livros como Clarice de Benjamin Moser (Cosac Naify, 2009.) e Ulisses de James Joyce (Objetiva, 2007.) tinham a intenção de introduzir visões pessoais ao tema, além da maneira como percebo meus livros e a forma como cresci desenvolvendo meu trabalho.

Os artigos eram específicos ao tema, alguns mais próximos, outros mais distantes, mas todos procuram esclarecer a trajetória do livro de artista, e também as suas manifestações na história da arte, seguindo caminhos muito parecidos, mas focando em momentos diferentes.

São imprescindíveis para a compreensão desse trabalho dois livros:

O primeiro, um trabalho de teor profundo, exploratório e investigativo, que procura alcançar tema e conclusões sobre o livro de artista, seus meios e processos, desde os primórdios de sua percepção até os dias de hoje e sua multiplicidade de técnicas e feitura. Seja com ternura ou injúria. Paulo Silveira foi acima de tudo um norte, não apenas para minha monografia, mas para todo o tema atualmente.

O segundo, que vai mais fundo nas questões pessoais, buscando esmiuçar a forma como se percebe a criação e o processo de gestação de um trabalho artístico. Seria impossível alguns pontos tão pessoais serem percebidos apenas por minha interpretação sem a ajuda do livro de Cecília de Almeida Salles, além de ter se demonstrado uma leitura agradável, tornasse claro sua influência ao longo da monografia.

Os demais dados bibliográficos tem sua importância e fundamento na monografia, mas esses citados acima foram os alicerces desse trabalho.

9 CONCLUSÃO

O livro de artista, livro objeto ou livro obra, em todas as suas manifestações, que variam de uma simples anotação, a um trabalho acabado e conceitualmente longe dos ditames da arte moderna, mostra todo o desempenho e possíveis desenvolvimentos de minha visão artística.

Ou seja, um campo tão praticado, tão vivenciado por artistas de tantas formas e meios que parece contraditório que seja relegado, ou marginalizado por não se encaixarem em um estilo comum, serem comuns a muitos e a nenhum, nesse ponto Marcel Duchamp (1887 – 1968) parece ser o grande motivador do métier do livro.



Figura 13 - Artur Barrio, Livro de carne, 1998

Sempre tentando contextualizar, ou mostrar ao público que a arte difere do senso comum, os artistas que fazem uso dos livros e do conceito de arte como aglomerador de sentido e público, e assim demonstra que arte pode ser acima de tudo um movimento sem fim, um processo de conhecimento e aprendizado, de si e para si, ou para o outro e pelo outro, mas sempre procurando um meio de aproximação. Essa liberdade de experiências é um dos maiores atrativos do livro de artista.

Dessa forma estou, e quem trabalha com esse objeto, o livro, está organizando e sendo coerente consigo e com seu trabalho, ao registrar e organizar seu pensamento com uma linearidade que surge do uso das páginas, o artista esta

também organizando a sua memória e a forma como ela trabalha, fazendo surgir inúmeros desenhos, projetos e conceitos de uma obra ainda em gestão que poderá ser finalizada como sua Gênese ou determinada pelas mudanças do processo.

A memória sustenta todo o campo visual e experimental do artista, registrar esses elementos, pensamentos, ideias é tornar vivo, de uma forma física a intenção de transformar algo em outro, assim a criação artística se sustenta pela memória visual, e se transforma no registro visual mutável do trabalho artístico.

Esses registros se tornam com o passar do tempo elementos pessoais que carregam um desejo por algo, a memória não pode selecionar de maneira alguma pela visão aquilo que gostamos ou não, mas o registro pode e é nele que transformamos a Gênese em registro, o registro em livro e então em livro de artista.

Como processo inferencial e contínuo, as conexões internas são múltiplas, impossibilitando a nítida determinação de pontos iniciais. No entanto, sob essa mesma perspectiva, é inevitável a presença de marcas pessoais na percepção e no modo como as relações entre os elementos selecionados são estabelecidas e concretizadas.

Seguimos, desse modo, a trilha de Calvino (1990, p. 138), que defende que, quanto mais a obra tende para a multiplicidade, menos ela se distancia daquele unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta da própria verdade. (SALLES, 2004, p. 103).

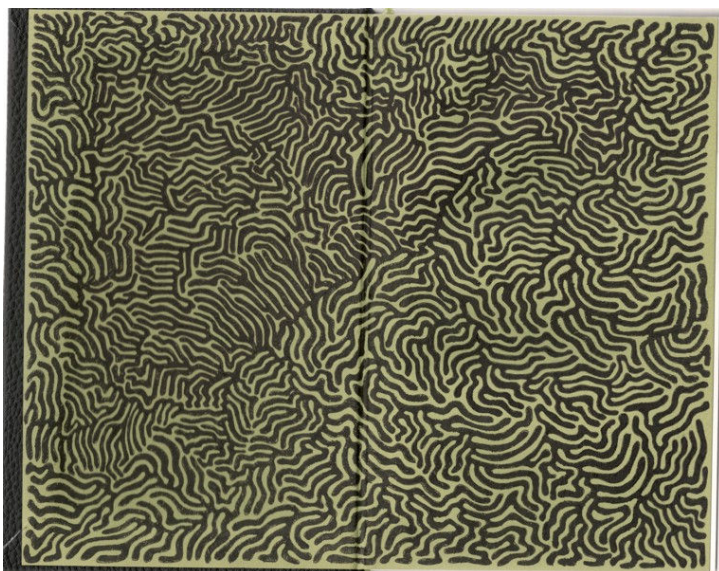


Figura 14 - Sketchbook. Folha Prima. Nanquim sobre papel

Essa verdade, que pode parecer estranha tem muito de sentimentos de gosto e prazer que uma imagem trás para mim, ou para qualquer artista que trabalho cultivando seu desenvolvimento.

O tentar crescer, construir elementos que aos poucos se tornam seu vocabulário artístico, o traço, a forma, é um dos prazeres que

o artista procura, desvinculado de qualquer elemento externo, não esquecendo que esse desenvolvimento embora externo possui muito de interno. A parte interna diz respeito ao seu mundo, ao seu entorno, a maneira como codifica e assimila essas formas, transformando sua vida em elemento para si.

Registrar essas formas é a maneira como surgem os livros de artista, livros que são coleções de informações, memórias e ideias do artista, registrando tudo o artista esta alimentando a si mesmo, dando tempo para que um projeto cresça, sem as interferências do momento, da ira, ou do deslumbre, assim criando artifícios para uma criação que pode ser também um crescimento mais profundo e interessante.

Esses registros também operam de forma a se tornarem uma conquista da realidade e de seu ambiente, assim como na vida o artista depende de seu meio para se tornar o que é, carregando consigo os elementos de seu trabalho, e sua vida, o artista se põe como guarda de sua própria memória, pronto para ser pesquisado e adquirido com as suas anotações.

Por outro lado, diversas anotações pertencem a um fluxo espontâneo de ideias em que as regras de lógica linear perdem espaço para o desmedido do acaso. São traços espontâneos e anotações aparentemente dispersas, em que frases sem sintaxe misturam-se a textos e desenhos, abolindo os princípios da causalidade. (FREIRE in DERDYK, 2007, p. 140)

Tudo pode ser registro. Tudo a folha suporta, é lindo observar que a folha e o livro se entregam ao ofício artístico, qualquer pensamento por mais mirabolante se torna real em uma folha de papel.

Ter conhecimento dessa forma de arte, dessa forma de trabalho é possível e acessível, basta um olhar para o livro, seu tamanho, peso, medida, o livro é assim um dos meios mais decodificados pelo público, então porque não olhá-lo como tal?

O livro é um objeto de arte, pelo fato de termos um olhar para ele, mas ao contrário de outras obras o livro nos olha.

Olhemos para o livro.

Pois ele me proporcionou uma liberdade concreta de minha visão moderna, e por sua potencialidade pode contribuir na reflexão dos processos de criação em arte assim como o que é de fato a essência de um trabalho.

Esse é o poder do livro de artista.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael (Comp.). **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p. il.

BERNADETE PANEK, 2005, Curitiba. **O Livro de Artista e o Espaço da Arte**. Curitiba: Embap, 2005. 11 p.

BODMAN, Sarah (Org.). **Artists' Book Yearbook 2001-2002**. Bristol: Impact Press, 2001. 124 p. Catálogo. il.

BODMAN, Sarah (Org.). **Artists' Book Yearbook 2008-2009**. Bristol: Impact Press, 2007. 203 p. Catálogo. il.

BODMAN, Sarah (Org.). **Artists' Book Yearbook 2010-2011**. Bristol: Impact Press, 2009. 259 p. Catálogo. il.

BODMAN, Sarah (Org.). **Books by Artists**. Bristol: Apple Litho, 1999. 60 p. Catálogo. il.

BODMAN, Sarah; SOWDEN, Tom (Org.). **A Manifesto for the Book**. Bristol: Impact Press, 2010. 186 p. Catálogo. il.

BRIAN OBERKIRCH (Eua). **Working in Close**. Disponível em: <<http://www.43folders.com/2008/01/11/working-close>>. Acesso em: 11 jan. 2008.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ufrgs, 2002. 159 p.

BUTLER, Adam; CLEAVE, Claire Van; STIRLING, Susan (Comp.). **O Livro da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 513 p. il.

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007. 312 p. il.

HOCNEY, David. **O Conhecimento Secreto**: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 298 p. il.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 912 p.

KATO, Gisele. O Homem que Reinventou a Roda. **Bravo!**, São Paulo, n. , p.36-43, 01 jun. 2008. Mensal.

KENTRIDGE, William. **Adaptability/Compliance/Silence 1999**. Tate Collection. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=67072&searchid=12689>>. Acesso em: 03 maio 2011.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. 128 p.

MORESCHI, Bruno. A Hora e a Vez de Hélio Oiticica. **Bravo!**, São Paulo, n. , p.54-58, 01 maio 2009. Mensal.

MOSER, Benjamin. **Clarice**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 648 p. il.

MOXEY, Keith. Visual Studies and the Iconic Turn. **Journal Of Visual Culture**, Nova York, p. 131-146. 01 ago. 2008.

SILVEIRA, Paulo Antonio. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Universidade/ufrgs, 2001. 319 p. il.

