

Livro de artista: uma dobra sobre si¹

Marcelo Gonçalves Ribeiro

Resumo

Embora se tenha tornado já um lugar comum dizê-la, a crise do livro como um dos principais *suportes* de leitura e *conhecimento* se refere a um fascinante território a ser explorado.

Destaca-se, principalmente, a relação simbólica com as folhas que sustentam o livro, significando também uma estrutura que impõe fortaleza e limites às palavras, dos autores e dos leitores.

Atualmente, publicações híbridas transformam o livro a partir de interações com o leitor, por envolverem diferentes maneiras de uso e por possuírem aparatos tecnológicos e mecanismos com movimentos e articulações que estimulam outras relações entre corpo e objeto.

Apoiando-se nas ideias de Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Melot, entre outros, para este estudo, busca-se uma reflexão sobre a dobra que constitui o códex, tendo em vista obras de Waltercio Caldas e Carlo Zanni. Procura-se enfatizar, também, a influência dos novos meios de produção e das novas tecnologias que possibilitam artistas pôr em crise diferentes dicotomias existentes na tradicional noção do livro: forma/conteúdo, bidimensional/tridimensional, imagem/texto, entre outras.

Palavras-chave: Livro de artista, dobra, arte

A ideia do livro completa-se com a imagem do leitor, figura indissociável, se considerarmos o diálogo narrativo proposto pelo texto. A palavra e a imagem não aguardam, como muitos acreditam, um mero decifrador de códigos. Os teus olhos, leitor, pousam nos olhos de outro: o livro, como envoltório, carrega cada componente que te clama por algum sentido. Mas, ainda hoje, mesmo com tantas tecnologias e diferentes suportes para a leitura, se há algo comum a dizer sobre o livro, é que esbarramos, a todo instante, na representação mais impregnante desse artefato¹: não é sempre a mesma imagem que nos vem à mente quando ouvimos a palavra “livro”?

Tomemos como exemplo um livro de geometria que foi dobrado e pendurado nos fios de um varal, na sacada de um apartamento, em 1919, por idealização de Marcel Duchamp. Exposto ao sol e ao vento, as páginas dobradas do livro servem de experiência e ironia, inclusive no título dado pelo artista: *Unhappy Readymade*. Trata-se aqui de uma obra que é provocação experimental e exploratória, imaginada quando soube que sua irmã, Suzanne, se casaria com um amigo, Jean

¹ Marcelo Ribeiro tem formação pela UFRJ, com mestrado e doutorado em Design pela PUC-Rio. Recebeu o Prêmio Petrobras para a criação de desenho animado, Prêmio de Melhor Ilustração pela FNLIJ, selecionado para participar do UNESCO-BIB Workshop (Eslováquia) e do Dicionário de Ilustradores Iberoamericanos organizado pela Fundação SM. É Professor Adjunto do curso de Comunicação Visual Design (EBA-UFRJ) e líder do grupo de pesquisa Imagem(i), matéria que pesquisa as relações entre design e arte.

Crotti. Então, Duchamp resolveu dar um inusitado presente de casamento: em uma carta, o artista escreveu instruções que deveriam ser seguidas para a criação da obra, que consistia em pendurar um livro de geometria na sacada do apartamento, em Paris, e deixá-lo sob a ação do vento e do sol, pois assim, o vento poderia “escolher seus próprios problemas, virar as páginas e até mesmo separá-las”. Embora fosse um estranho presente, Suzanne seguiu as instruções da carta e registrou em fotografia, resultando, posteriormente, em um quadro pintado por ela. (DUCHAMP in SPERANZA, 2010, p. 8)

Mais tarde, Duchamp explicou em entrevista que “chuva, ventos e intempéries acabariam com a seriedade de um livro cheio de princípios”, e que o livro de geometria exposto às condições desfavoráveis de umidade, temperatura e radiação solar, “iria entender completamente os fatos da vida”. (DUCHAMP in SPERANZA, 2010, p. 9)

Termo como livro-objeto, obra-livro, entre outros, estão presentes na maioria dos ensaios teóricos e discussões que dizem respeito à relação entre artistas e livros, mas que não conseguem escapar de algumas armadilhas que pretendem ancorar definições rígidas dessas obras artísticas, tornando as classificações quase infundáveis. Por certo, este trabalho não tem a pretensão de realizar uma classificação das diferentes obras e sim apresentar um conjunto de notas ou um pequeno esboço sobre o livro e sua relação na arte. Afinal, quantas obras artísticas foram desdobradas a partir deste objeto?

É interessante pensar a partir do caso da obra *Unhappy Readymade*, pois nos faz imaginar a desintegração da forma do livro de geometria dia após dia: o esfacelamento das folhas é também do conteúdo e do significado. É preciso salientar uma explicação de Jacques Derrida sobre a palavra “folha”: “há também todas as dobras que os sentidos do vocábulo ‘folha’ fazem”. (DERRIDA, 2004, p. 226-227)

O objeto esfacelado ou despetalado significa que sua função é também debatida: Michel Melot, na publicação *Livro*, afirma que a função do livro se assemelha à do “santuário”, enquanto “a forma do livro, ao envelopar o todo com sua geometria perfeita, apresenta-se efetivamente, a exemplo de certas arquiteturas, como a materialização da transcendência.” (MELOT, 2012, p. 47)

Certamente aí estão algumas questões de fundo em torno do qual se dão diversos conflitos e disputas de interesses com relação ao livro, na medida em que este objeto sempre esteve relacionado à sabedoria e à religiosidade, mas, ao mesmo tempo, ao poder. A questão simbólica do livro como suporte de um conteúdo inquestionável (palavra de deus), nos remete também ao que nos diz Michel Melot: “A forma do livro preenche os vazios do discurso”. (MELOT, 2012, p. 49)

Nas palavras do historiador Roger Chartier, a ordem dos discursos está relacionada ao tipo de objeto, como por exemplo, o livro, que entra em crise mais aguda, principalmente, a partir do momento em que os aparatos digitais se tornaram um suporte comum a diferentes tipos de textos e, com isso, passaram a absorver os mais diversos objetos (cartas, diários, livros, entre outros) e a disseminar elementos (imagens, texto e sons) de forma híbrida. (CHARTIER, 2002, p. 22)

As folhas na obra de Duchamp expõem vísceras que trazem para primeiro plano uma forma não conhecida deste objeto. A imagem registrada por Suzanne

(fotografia ou pintura) nos remete a uma série de situações que resistem a classificações, problematizando a noção de autoria da obra de arte, a participação do artista na sua confecção e contesta o usual destino traçado para o livro. Para Derrida, por exemplo, a palavra “suporte” já seria um motivo para “muitas questões”. (DERRIDA, 2004, p. 219)

Lentamente, ao longo de várias décadas (principalmente a partir das décadas de 1950-60), o livro deixa de ser um objeto que documenta um evento artístico – registro apenas de algo produzido pelo artista no passado, ou seja, secundário no campo da arte – e passa a ser notado como “um elemento de transcrição, onde se cruzam múltiplas temporalidades, técnicas e meios de expressão”. (OSORIO In SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. (org.), 2004, p. 403)

Vale a pena fazer uma breve pausa e nos lançarmos um pouco à imaginação de alguns artistas que se comprometem a recriar o livro buscando sua plenitude. A esse respeito, certamente há necessidade de lembrar a produção de livros do artista Waltercio Caldas, que parecem evidenciar certo fascínio pela dobra. Mas inicialmente, cabe a seguinte pergunta: em que medida podemos nos servir da noção de “dobra”? De fato, a palavra “dobra” pode ser imaginada de duas maneiras diferentes.

Em primeiro lugar, a dobra nos faz pensar a respeito de qualquer transformação da superfície bidimensional para a tridimensional. Por esse aspecto, Caldas confecciona livros que criam tensão na forma, tornando o livro cada vez mais tridimensional, tendendo para a escultura, apesar de algumas possuírem muito pouca profundidade. Embora fosse interessante citar várias obras, vamos nos limitar a citar poucos trabalhos, como é o caso de *Momento de fronteira*, de 1999, em que cortes na folha esculpem as páginas internas e *Giacometti*, de 1997, com as separações da página e as hastes de metal.

E, em segundo lugar, pode-se mostrar como o conceito de dobra é intensificada pela noção apresentada a seguir: “algumas destas obras em formato livro estão voltadas para si, são livros-objetos ensimesmados, imagens-objetos de miradas: buscam outra inteligência do olhar.” (NAVAS, Adolfo in CALDAS, 2001, p. 91)

Apoiando-se nessa premissa, acredita-se, que a obra *Fra Angelico* rompe com a lógica do argumento sobre o passado, que pretende reafirmar uma verdade histórica. O artista transforma o livro a partir de pequenos pedaços de papéis bidimensionais dobrados e estas intervenções realizam uma transformação das páginas do livro: comumente percebidas como planas, as tiras de papel enxertadas no livro “encurvam” a superfície e transformam a página em escultura. Apesar de o título remeter ao pintor, do início da Renascença, Fra Angelico, o posicionamento na página é realizado de modo que o nome do artista dobra-se em duas palavras, como se representasse um ponto de bifurcação com o qual podemos escolher um novo caminho: enquanto um trajeto se mantém planejado (horizontal), o outro se ergue e lança nosso olhar para fora do livro (vertical). Então, o nome não pode nos dizer mais do que a própria obra, que passa a ter, por assim dizer, autonomia.

O conceito de dobra pode nos falar mais a esse respeito, se associarmos às reflexões sobre a ruptura do espaço no que se refere à arte renascentista e barroca a partir dos estudos de Gilles Deleuze sobre Leibniz e a dobra. Este autor observa a pintura barroca por meio de uma “autonomia conquistada pelas dobras” e que procura deixar evidente que se afasta dos ideais da produção renascentista ou, ainda, como podemos evidenciar: “... talvez a pintura tenha necessidade de sair do

quadro e tornar-se escultura, para atingir plenamente esse efeito". (DELEUZE, 1991, p. 184)

Mas, em que medida há esta ruptura do espaço renascentista? O barroco explora uma unidade que se enlaça: da pintura para moldura, da moldura para a escultura, e assim por diante, como se pode observar no trecho escrito por Deleuze a seguir:

Observou-se que o Barroco restringia frequentemente a pintura e a circunscrevia aos retábulos, mas isso ocorria porque a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura (...). (DELEUZE, 1991, p. 187)

Essa condição de ultrapassamento nos faz retornar ao contexto anterior, na imagem inicial da obra de Marcel Duchamp. Alguns anos mais tarde, Duchamp tornou a utilizar a estrutura comum ao livro como principal ideia para sua produção artística, ao postular que se um livro é um recipiente de informação, a caixa e a mala de viagem então também poderiam ter a função de livros. As obras *Boite Verte*, em 1934, e *Boite-en-Valise*. Essas duas obras não somente possuem concepções comuns em relação à estrutura do livro, como também introduz a noção que outros "suportes" são possíveis, além de se tornar exposições portáteis.

Vejam, por exemplo, a obra de Carlo Zanni, desenvolvida após a popularização dos meios digitais na década de 1990, mas que nos possibilita fazer uma aproximação com o que configura a obra de Duchamp, esta já bastante conhecida. Dois trabalhos serão destacados, pois nos aproximam de questões sobre o livro de artista. Inicialmente, *Altarboy Oriana*, 2004, de Carlo Zanni, nos parece uma maleta de alumínio portátil aberta. Como se fosse uma visão contemporânea da *Boite-en-Valise*, de Duchamp, a caixa, que também pode nos remeter a forma de livro, disfarça e envolve um laptop que mantém um servidor web ligado à Internet. (ZANNI, 2015)

Essa estrutura possui pétalas de rosas naturais dentro de um pequeno cilindro de vidro transparente e também posicionadas sobre a "folha" da maleta, remetendo imediatamente à natureza efêmera do objeto. Embutida nesta valise, uma tela exibe o retrato da jornalista Oriana Fallaci, que escreveu sobre a guerra do Vietnã. As pupilas de seus olhos são formadas por imagens, atualizadas a cada 90 segundos, que são obtidas através de consultas nos sites de busca. Os espectadores interagem remotamente com a obra, pois as pupilas do retrato da jornalista estão repletas de imagens evocadas por meio de resultados da consulta das palavras "Cu Chi" no site de busca do Google. Essas palavras remetem aos túneis de Cu Chi, famosos durante a Guerra do Vietnã. (WAELDER, 2009, p. 104)

A obra *Oriana* é um processo ativo, pois contém uma infinidade de diversos retratos possíveis que dependem das escolhas dos "leitores" em um processo construído em rede e em tempo real. Se o servidor estiver desligado, o trabalho usa os dados recolhidos e armazenados durante os dias de sua atividade online. Entretanto, não importa a procedência das fotos ou se elas correspondem de fato ao que está sendo contado, pois as imagens são associadas à imagem da jornalista como pedaços ou pétalas da lembrança, como narrativas desconexas e reconstruídas pelo leitor como uma colagem.

A obra *The Sandman*, 2013, possui uma forma de livro, mas exibe um vídeo no interior, na página interna da encadernação. Embora utilizando ainda o aspecto de um livro como veículo de suas ideias, Zanni procura reconfigurá-lo a partir de um

aparato tecnológico, que exibe as imagens em alta resolução. O vídeo *The Sandman* consiste em um close das mãos do artista raspando a sujeira depositada na superfície inferior do seu mouse do computador. Esta sujeira – uma mistura de suor, poeira e fragmentos de pele – é então coletada em um recipiente transparente. (ZANNI, 2015)

O objeto nos leva em direção à “dobra”, espaço protegido da encadernação do livro, onde o funcionamento mecânico de abrir e fechar faz referência ao mecanismo de qualquer publicação, ao olharmos a capa (externo) primeiro e depois o miolo (interno) de um livro. Quando o leitor/espectador abre o *ViBo* (Video book), o vídeo é exibido e interrompido ao fechá-lo. O uso do aparato tecnológico deforma a aparência do livro, suas características e desestabiliza nossa expectativa por seu aspecto tradicional, rompendo com uma coerência e sentido causal do livro entre capa (externa/comercial) e miolo (interno/conteúdo). Argumentando a favor das suposições de Gilles Deleuze sobre a dobra, é necessário imaginar aqui que envolver um artefato digital significa inclusão, inerência, que é a causa final da dobra, para Deleuze:

Por que alguma coisa seria dobrada se não fosse para ser envolvida, para ser posta em outra coisa? Vê-se que o envoltório adquire aqui seu sentido último, ou melhor, final: já não é um envoltório de coerência ou de coesão (...) Mas tampouco é uma envoltória matemática de aderência ou de adesão, na qual é ainda uma dobra que envolve dobras, como na envolvente que toca uma infinidade de curvas e uma infinidade de pontos. Trata-se de um envoltório de inerência ou de “inesão” unilateral: a inclusão, a inerência, é a causa final da dobra, de modo que se passa insensivelmente desta àquela. Produz-se entre as duas um deslocamento que faz do envoltório a razão da dobra: o que está dobrado é o incluído, o inerente. (DELEUZE, 1991, p. 40)

Atualmente, ainda é possível evidenciar o destaque dado à edição do livro em papel e à organização tradicional (capa, falso rosto, ficha catalográfica, entre outros) mesmo no meio eletrônico. Assim, este tipo de veiculação da escrita se mantém como uma das principais formas de publicação, apesar do uso frequente de outros meios, como as edições online.

Como fez Marcel Duchamp com o livro de geometria, alguns artistas parecem buscar expor e ampliar esses limites, nos oferecendo questões que ainda são prementes. Analisamos algumas (d)obras de livros de artistas que consideramos como exemplo dentro do vasto universo da arte, visando, assim como Suzanne, registrar diferentes momentos do livro que possui um caráter híbrido e em permanente mutação.

As criações artísticas que destamos aqui são “envoltórios” e que, podemos dizer a partir das palavras de Gilles Deleuze, com essas obras “...descobrimos novas maneiras de dobrar (...), mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar.” (DELEUZE, 1991, p. 208)

Bibliografia

CALDAS, Waltercio. Made in Brasil: Março 21, 2015 – Agosto 09, 2015. In: Casa Daros – RJ, 2015. (<http://collection.daros-latinamerica.net/>)

- CALDAS, Waltercio. Waltercio Caldas: 1985-2000. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. Trad.: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002
- DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. Papel-máquina. Trad.: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. Duchamp Boîte-en-valise Demonstration. In: vimeo, 2015. (<https://vimeo.com/71893683>)
- MELOT, Michel. Livro,. Trad.: Marisa Midori Deaecto; Valéria Guimarães. Fotografias de Nicolas Taffin. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- OZORIO, Luiz Camillo. Entre o ver e o ler: a forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Caldas e Artur Barrio. In: Süsskind, Flora; Dias, Tânia (org.). Historiografia literária e as técnicas da escrita. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. PP: 401-408
- SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.
- SPERANZA, Graciela. Out of Field (Fuera de campo) Marcel Duchamp in Buenos Aires. Journal of Surrealism and the Americas. Vol 4 n1, 2010
- WAELDER, Paul. An Interview With Carlo Zanni: On Pay-per-view Net-Art. ETC, n. 95, 2012, Pp: 45-46.
- WAELDER, Paul. Don't say new media, call it art (part 2). In: ART-es Magazine, Media Art Section, Vol. 30-31 (ARCO Special Issue). Madrid: Salamir, February 2009. PP: 102-105
- ZANNI, Carlo. Carlo Zanni: Interview with Laura Barreca. In: ATP Diary. Dec 2013.
- ZANNI, Carlo. Zanni.org. In: Zanni, 2015. (<https://Zanni.org>)

ⁱ Meu interesse sobre intervenção e criação de livros por artistas surgiu durante o desenvolvimento de minha tese sobre da obra de Arlindo Daibert realizada para Macunaíma, de Mário de Andrade. Como desdobramento do doutorado, o projeto de pesquisa 'A imagem em linha de fuga: um caminho para o design contemporâneo', que é desenvolvido no curso de Comunicação Visual Design da Escola de Belas Artes – UFRJ, busca pensar o livro como um objeto híbrido capaz de proporcionar diferentes olhares com relação ao pensar e ao fazer que estão envolvidos na criação tanto da imagem quanto do texto, visando destacar o livro como um objeto lúdico e interativo.