Suplemento

Erguendo os olhos e olhando ao redor

Paulo Silveira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVEIRA, P. Suplemento - Erguendo os olhos e olhando ao redor. In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 251-259. ISBN 978-85-386-0390-0. Available from doi: [10.7476/9788538603900](https://doi.org/10.7476/9788538603900). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Suplemento:

Erguendo os olhos e olhando ao redor

Desfrutar da convivência com o livro de artista teve como consequência o aumento romântico e obsessivo da curiosidade. Gostaria de tentar repartir algumas impressões que resultaram da, digamos, leitura desse campo nos últimos anos, mais imediatamente ao meu redor. Mas será um depoimento modesto, mais parecido com uma pequena colcha de retalhos daquilo que sobrou da análise de problemas antes desenvolvidos. Algo como uma conversa informal. As considerações a seguir serão, por isso, livres de normas de apresentação, avulsas e descomprometidas.

Como primeira lembrança, busco na memória um evento museológico que ultrapasse os limites das artes visuais. Recordo o *vernissage* de Saudades do Brasil: A Era JK, muito concorrido, no qual estive como penetra. Era uma exposição divertida e popular, com filmes, vídeos, fotos e objetos domésticos brasileiros, contemporâneos à presidência de Juscelino Kubitschek. O evento ocorreu de 12 de março a 5 de abril de 1992, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Havia um verdadeiro catálogo vivo de tipos humanos: *habitués* desses eventos, rostos da mídia e da sociedade carioca, jornalistas, funcionários públicos e um número ampliado de curiosos (eu, entre eles), atraídos por uma divulgação generosa que incluiu reportagens em programas de televisão. Parecia ser um público mais heterogêneo que o habitual. Em outro espaço do MAM acontecia a mostra itinerante A Arte do Livro nos Estados Unidos, que tinha como melhor característica a variedade de conformações das obras expostas, calcadas em exercícios revitalizadores da encadernação. Já que as pessoas estavam mesmo por ali, aproveitavam para dar uma espiada nos livros. As expressões variavam. Havia o encantamento sincero e a mais profunda repulsa. Refrões antigos sobre o que é ou não é arte reapareceram. E curiosamente na abertura de um dos acontecimentos *kitsch* daquele ano. Fiquei surpreso. Compreendi de modo mais intenso que a partir de um suporte reconhecível e consagrado poderia ser construída uma obra ambígua. E que, talvez, a

ambiguidade ocorresse como uma qualidade mais do que apenas desejável.

Eram tão raras as presenças bibliomórficas na arte brasileira daquele momento, que eu acreditava que as possibilidades com o livro já tinham sido esgotadas pelo cansaço do xerox e falta de calor da poesia concreta. Pensava que apenas restavam os registros diarísticos, feitos com a marca da mão do artista. Pessoas como Anselm Kiefer eram entidades de tempos e lugares sagrados, inalcançáveis. Ao Brasil, restava a resignação pela distância ainda maior entre a arte e o contato interpessoal, e pelo mal-entendido da volta ao quadro.

Como segunda prospecção, utilizei (de forma insipiente, reconheço) as ferramentas do jornalismo comparado. Num levantamento muito rápido, procurei menções ao livro de artista em revistas não-especializadas para o grande público. Não estava interessado na mídia intestina à arte. Queria perceber o contexto banal do início dos anos 90. Verifiquei primeiro *Veja*, importante revista semanal de informação geral no País, tida como uma das mais sérias, ou ao menos uma das mais respeitadas. Ela é semelhante à revista *Time* no formato e no público, tem editoriais de política, economia, literatura, artes e espetáculos, humor, uma entrevista por edição, etc. Consultei todos os exemplares publicados no período de agosto de 1989 a outubro de 1992. Também consultei a sua maior concorrente, a revista *Istoé*, no período de agosto de 1989 a janeiro de 1993. (Esclareço que esses exemplares já estavam ao meu alcance, porque os colecionava para um estudo não levado adiante sobre o discurso crítico; sua utilização não foi, por isso, cientificamente premeditada.) Juntas,

Mara Caruso,
Família Caruso-MacDonald, 2000.

Atelier Livre da Prefeitura Municipal
de Porto Alegre, obras de alunos
de oficina de eletrografia.

Fabio Zimbres,
livretos fotocopiados em folha única, 1993-...

as revistas publicavam (e ainda publicam) textos rápidos, mas assinados e elaborados por críticos de renome. O espaço para a arte varia de uma a duas páginas. Em casos excepcionais pode chegar a até seis páginas (como nas coberturas das bienais). A amostra serviria para a verificação da presença do livro de artista lato na grande mídia impressa do início dos anos 90 no Brasil, especificamente 1990, 1991 e 1992.

A constatação é de que não houve presença explícita. Apenas se encontrou referências periféricas, se tanto. Por exemplo, em *Istoé*, em três anos houve apenas uma menção a uma edição póstuma, *Esqueletos de animais*, 1989, coletânea de desenhos de Arnaldo Pedroso D'Horta (1914-1973), de interesse muito indireto ao livro de artista. Foram feitos 200 exemplares fora de comércio, por Benoni Marques Filho e Fernando Mendonça D'Horta. Esse artigo de *Istoé*, de 14/3/90, página 88, foi assinado por Radha Abramo. Pouco antes, em *Istoé* de 28/2/90, Abramo apresentou, como escultura, a obra coletiva organizada por Octavio Roth em homenagem a Pietro Maria Bardi, composta por quase 39.000 pedaços de papel. Esses trabalhos foram engastados por Roth em um tronco de eucalipto, compondo uma manifestação livro-referente.

A concorrente de *Istoé*, a revista *Veja*, de tiragem maior e possivelmente com um público-alvo um pouco maior, dava boa cobertura a um universo maior de informações culturais até meados dos anos 80, chegando a demonstrar uma atenção renovada pela fotografia, os quadrinhos e a literatura sobre arte. Mas no período em questão não há referências a livros de artistas, embora a oportunidade tenha passado perto. Em 31/1/90, páginas 80 e 81, há um artigo sobre a editora catarinense Noa Noa e a publicação de *20 gravuras*, de Camille Corot. No artigo "Coleção excêntrica", não assinado, de 12/8/92, página 97, é apresentada a pintura de Sergio Fingermann, segundo o texto produzida a partir de um sem-número

Alexandra Eckert,
Coração, Volume 1, Tomo I, 1999.

Paulo Gomes,
Passeio à Bienal, 1996-98.

Adriane Hernandez, sem título, 1998
(foto cedida pela artista).

de cadernos acumulados por ele desde a adolescência. O olho (*lead*) da matéria chama atenção: “Em duas mostras simultâneas, Sergio Finger mann passa a limpo seu caderno de desenhos”. Mas não há uma só foto, por menor que seja, de um desses cadernos.

Como já apresentado, em março de 1992, no mesmo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro onde Finger mann exporia alguns meses depois, ocorreu a estadia carioca de A Arte do Livro nos Estados Unidos. Por que nenhuma linha tanto em *Veja* como em *Istoé*? E se as revistas também cobrem exposições internacionais, por que não há menção a Il Librisimo, na Itália, em 1990, com participação de brasileiros, entre os principais nomes do campo? É lícito supor que não havia interesse de pauta jornalística ou crítica por parte dessas revistas no período entre 1989 e 1992. O silêncio não deve ter sido uma omissão deliberada. Possivelmente seja o retrato de um momento de marasmo entre a produção conceitual da primeira metade dos anos 80 e os livros matéricos de meados dos anos 90. De fato, os artistas brasileiros não quiseram ou não puderam utilizar, salvo algumas exceções, os recursos gráficos e tecnológicos à disposição. O *offset* foi praticamente ignorado.

Devo notar que dificilmente as duas revistas cobriam o mesmo assunto na mesma semana, o que poderia colocar em dúvida o valor jornalístico do fato cultural (ou o valor cultural do fato jornalístico) para quem se dispusesse a compará-las.

Esse era o contexto aparente imediatamente anterior a minha decisão pelo ingresso formal nesta pesquisa. Algumas perguntas poderiam ser feitas, entre outras. 1) Por que não houve incremento da produção no Brasil, tanto com técnicas industriais como com técnicas artesanais, após a poesia visual? 2) Por que as escolas de artes do país têm desconsiderado (ou considerado pouco) as possibilidades da encadernação artística? 3) Por que ao derrubar fronteiras semânticas e temáticas da arte brasileira não prosseguiu o equivalente derrubar de fronteiras intermediais, interdisciplinares, como entre as artes visuais e o projeto industrial, a literatura em prosa, a comunicação e a política? 4) Por que a arte brasileira é ainda tão sectária em relação as suas manifestações “menores” (com aspas)? Existem outras dúvidas que me incomodam, mas essas são as maiores e estão à disposição de quem quiser pesquisar.

A rarefação de exposições confirma a pequena safra dos anos 90. Retrospectivas maiores aconteceram somente em 1994, com Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios, e em 1996, com Ex Libris/Home Page, a primeira no Rio de Janeiro e a segunda em São Paulo. Mesmo nelas, a presença de livros-objetos matéricos foi acanhada, embora esse tipo de produção já estivesse se construindo com evidência na segunda metade da década anterior. Sérgio Pizoli, curador da segunda mostra, disse, informalmente, estar muito satisfeito com a frequência de público. Reconheceu a ausência de alguns artistas, resultado de dificuldades de manter os contatos e encontrar as obras, o que faria da curadoria um exercício significativo.

Equívocos vêm contribuindo para o desconhecimento dessa produção pelo grande público, mesmo no final dos anos 90, quando livros de artistas podem ser encontrados

na internet. O jornal *Folha de S. Paulo* edita um guia semanal, *Guia da Folha*, com as atrações da cidade. Na edição de 1º de maio de 1998 – portanto mais ou menos recente – ele informava, na página 87, a individual de Anselm Kiefer no MAM, onde eram apresentados “20 telas de grandes dimensões, seis trabalhos em técnica mista de pintura e areia sobre fotografia e 13 esculturas”. Esses seis trabalhos em técnica mista eram na verdade seis grandes livros, característicos e basilares na produção de Kiefer. Sabe-se lá qual a causa dessa imprecisão, justamente com um artista que é produtor de livros-objetos que são muito conhecidos e unanimidade internacional.

Volto um pouco ao passado para recordar a ironia de Antônio Sérgio Mendonça (1973, p.79), que, com pesar, chamou a pesquisa visual em literatura (como ele a entendeu naquele momento) de “fábrica de futuros desempregados”, aos poucos substituída por outros meios, e que, por isso, “consegue cada vez menos comover o auditório”. Esse é um ângulo de visão posicionado a partir da literatura. Podemos procurar outro equivalente, posicionado do projeto gráfico industrial. Veja o ponto de vista reducionista de Enric Satué (1993, p.367; primeira edição de 1988).

A única pirueta, efêmera e interessante, que alterou esta relação inalterada do livro com respeito ao seu desenho tradicional, foi o aspecto que tomaram temporariamente alguns livros singulares nos anos sessentas (com frequência realizados por artistas de vanguarda) que ficaram conhecidos com o nome de livros-objetos. O processo de distorção a que foi submetido o livro, desde o seu formato, estrutura e incumbência, deu como resultado um bom número de novidades formais extraordinariamente sugestivas em cuja própria originalidade, não obstante, se encerrava já sua impossibilidade de futuro.

O dado curioso é que, no mesmo ano desta reimpressão do livro de Satué, ocorria na França a mostra *Livres d’artistes russes et soviétiques 1910-1993*, promovido pelo centro Pays-Paysage, apresentando interessantes trabalhos, muitos com o esperado comprometimento político ou, ao inverso, a crítica a ele. E no catálogo, o texto de Mikhail Karasik, artista de São Petersburgo, é bem diverso do de Satué.

O livro de artista é um objeto para o iniciado, mas é popular e amado. Apesar de ser planejado para apenas uns poucos, todos o conhecem. [...] E agora a tempestade do livro eclodiu nas salas de exibição [...]. Os artistas estão estupefatos e têm fé na exclusividade de suas descobertas. Entretanto, os argumentos sobre o significado e a conveniência do livro de artista têm diminuído, imitadores e apologistas têm aparecido, e ele ocupou seu espaço nas prateleiras dos maiores museus e bibliotecas. Isso foi uma tempestade em copo d’água ou um fenômeno artístico sério? [...] Tendo chegado a um ponto quase vazio, em território escorchado pelos monstros estatais, ignorado pelos editores e não permitido pelos censores, não conhecendo suas próprias raízes e, portanto, não lembrando seu parentesco com a inovadora arte do livro dos anos 10 e 20, o LIVRO DE ARTISTA renasceu. (Traduzido da versão em inglês do catálogo, *Books by Russian and Soviet Artists 1910-1993*, p.54; no texto, a expressão “artist’s book” está grafada em caixa alta todas as vezes em que aparece.)

Acho as considerações de Karasik mais sincronizadas com os fatos do decorrer dos anos 90. Satué não se detém, também, no livro de artista estrito, que ele entende como de tiragem muito pequena, “dirigida exclusivamente ao reduzido mercado de arte”. Pen-

so que ele subestimou a transferência de criatividade entre o livro de artista lato e o mercado editorial (especialmente o infantil, por exemplo), e também para a publicidade (catálogos, programas e malas-diretas). Mas esse já é outro problema. O fato é que o público e a imprensa parecem se espantar, às vezes de forma teatral. Curiosamente, considerando-se que já estamos longe das vanguardas no início do século, é justamente o seu ruído plástico que chama a atenção. Talvez porque não exista de maneira clara a predisposição convencional ao encantamento, como é proporcionado por obras convencionais de parede ou pedestal. Tenha-se como referência descrições do tipo “os barulhentos recém-chegados à categoria editorial das edições limitadas” (Hill, 1984), “livros de artistas encapsulam ultraje” (Wilson, 1984), “uma criatividade revertida, controvertida, divertida e às vezes subvertida” (Carla Stellweg, *Artes Visuales*, 1981, p.41) ou “um microcosmo alvoroçado” (Lewis, 1980). Numa olhada rápida em artigos disponíveis, brasileiros ou estrangeiros, e mesmo em periódicos especializados, encontram-se mais adjetivos que substantivos: *flamboyant*, audacioso, espalhafatoso, barulhento, provocativo, engraçado, uma festa, furiosos, explosivos... e a lista não pararia por aí, quase sempre apontando para o irregular ou o inesperado. Essa aparência tão multiforme poderia induzir a uma preguiça de apreciação. Mas muitos artistas que se utilizam da forma do livro insistem que o seu público é diferente do público das formas artísticas mais antigas. Destacam a atenção diferenciada envolvida, avessa à pressa e exigente de uma introspeção mais intelectualizada.

Buscando considerações de apreço, encontro numa fotocópia de um artigo de Gustavo Zalamea (distribuído em um curso em Porto Alegre) uma compreensão mais generosa. Ele aponta o direito de cidadania conquistado pelo livro de artista, o que seria atestado

Helena Kanaan,
dissertação de mestrado, 1998.
(Foto cedida pela artista.)

Andrea de Miranda,
dissertação de mestrado, 1998.

Wellington Medeiros e Paulo Silveira,
Versus, 1997.

pelo seu espaço reservado desde 1981 na Feira de Frankfurt, mesmo ele se parecendo menos ao livro tradicional a cada dia que passa (o artigo não está datado). Sua identidade como fato cultural irreversível estaria ligada ao aspecto lúdico do conhecimento sensível.

O livro de artista é uma produção de prazer que somente obedece às leis da fantasia. Cada produto é um jogo de ordem e desordem e, através desse conhecimento sensível, os artistas procuraram lhe dar uma dimensão concreta à forma, ao espaço e ao tempo. Por conseguinte, cada livro é um projeto de comunicação e um lugar de sonhos, pleno de sentidos e sinais, microcosmo no qual se retrata o artista e sintetiza sua original aproximação do mundo. (Zalamea, s.d.)

Para Zalamea isso imporia “a desvalorização do belo em benefício do conteúdo e da significação”.

Olho em volta e percebo uma brutal redução da atividade brasileira nesse campo, especialmente das obras impressas industrialmente. Aqui parece ter crescido muito a presença do livro objetificado, talvez por ser mais imediato, com frequência fruto de uma ação mais dinâmica. As escolas de encadernação praticamente se extinguíram. No Rio Grande do Sul, por exemplo, restou apenas uma pública, estadual, a Escola Artesanal Arte do Livro, que há alguns anos temeu ser extinta, e hoje subsiste com um quadro precaríssimo de professores. Poucas dessas escolas puderam contribuir com seus ensinamentos, talvez pelo pequeno diálogo entre as instituições. Acredito que o interesse deveria ter partido do universo do ensino superior. Sei de uma professora dessa escola que contribuiu com sua experiência como convidada de uma disciplina do Bacharelado em Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mas isso foi uma eventualidade, fruto da autodeterminação de uma professora do Instituto. Ela não esteve só. Outros ofereceram espaço para experiências semelhantes. Em especial os professores que têm ou tiveram ligação com propostas intermediais, propiciam aos seus alunos alguns experimentos com o livro-objeto único, executável sem grandes gastos, ou o livro de artista que se utiliza dos recursos da gravura, relativamente abundantes no estado. Há, mesmo, alguns alunos que completam a graduação com propostas inseridas nesse universo criativo. É o caso de Fabio Zimbres, que animou seus livros únicos com o seu traço de humor característico, marca de suas participações em jornais e publicações alternativas. Também o ateliê livre da cidade ofereceu, nos últimos anos, cursos nessa área, um com Evandro Salles e outro com a argentina Matilde Marín, além de anualmente oferecer, em seu já tradicional festival, contato com artistas contemporâneos que de fato atuam em processos intermediais, como Paulo Bruscky. Entre seus cursos regulares, algumas oficinas do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (eletrografia e gravura, por exemplo) oferecem espaço para que os alunos eventualmente criem livros). Mas esses eventos ainda são insuficientes, já que hoje se intensificam os experimentos intelectuais em arte que solicitam suportes específicos.

Se é verdade que a estratégia técnica da imaginação é utilizar um objeto físico para transmitir uma obra conceitual ou emocional, então o desenvolvimento de algumas pesquisas acadêmicas parecem provocar o desejo de sua instauração física. No caso específico de Porto Alegre, é curioso observar que recentemente uma pequena produção – mínima, mas crescente – tem-se notado a partir do recém-criado Curso de Mestrado em Artes

Visuais da UFRGS, atualmente Programa de Pós-Graduação, incluindo doutorado. Algumas pesquisas com experimentações plásticas que envolviam o livro de artista já foram concluídas, como os trabalhos de poética visual de Paulo Gomes, a partir de proposta envolvendo a coleta de registros da memória de terceiros, colecionados em livros e caixas. E de Alexandra Eckert, integralmente com livros-objetos únicos, mesclando a nostalgia de sua própria história afetiva com as possibilidades da cerâmica. Esses foram os primeiros projetos práticos inteiramente dentro do mundo livro de artista. Outros se utilizaram desse meio como parte de um universo composto maior, como no caso do livro sem título de Adriane Hernandez, elaborado a partir de um álbum pré-fabricado para fotos de aniversários femininos de 15 anos, e inserido no conjunto de objetos e instalações de sua pesquisa, que envolveu (ou revolveu) a circunstância de ser mulher e artista. Outros trabalhos foram resultado de seminário oferecido por Gilbert Lascault, sob o acompanhamento de Elida Tessler, um momento inesquecível envolvendo arte e palavra. Muitos trabalhos bibliomórficos foram então produzidos, entre eles uma obra de colaboração entre Wellington Medeiros e Paulo Silveira, posteriormente exposta no Center for Book Arts, em Nova York (tiragem de três exemplares).

Mas acho que o momento mais singular dessa produção vem-se dando nas soluções de acabamento das dissertações defendidas. Mais e mais passou a ser notada uma crescente “infiltração” dos procedimentos do livro de artista (em especial do livro-objeto) no trabalho final dos pós-graduandos, originalmente tolhidos pelas exigências dos organismos fomentadores de pesquisa e pelas normas de apresentação de trabalhos acadêmicos científicos. Alguns alunos se contentam com o uso da encadernação (considerada apenas a capa) para personalizar seu texto. É o caso do uso do tecido (tela) manchado ou pigmentado, da substituição da capa convencional por placas de circuito ou outros materiais rígidos, ou da aposição de elementos alienígenas às normas técnicas, como espelhos, ferragens, transparências, etc. Entre os eventos mais intensos, estão as dissertações que são inteiramente (capa e miolo) inseminadas pela vontade de individuação. Como na de Helena Kanaan (pesquisa em litografia e arte por computador), em que tanto as páginas são afirmadas como elementos plásticos, pela colagem de papel japonês, quanto as capas são individualizadas, cada uma em tom dominante específico (do amarelo ao vermelho) para cada componente da banca final. No caso do trabalho final de Andrea de Miranda, tudo também se passou numa escala superlativa. Sua pesquisa teórica e crítica sobre a moda do barroco brasileiro propiciou a construção de um volume metafórico, agregando excessos das tradições barrocas ao gosto contemporâneo da computação gráfica, e gerando um volume múltiplo, composto do livro principal, mais os anexos com imagens e amostras de tecidos, caixa e panos com fitas para embrulhar.

Por que dizer que o livro de artista acabou, como disseram alguns artistas? Deve-se atribuir esse pensamento a um provável ressentimento pela mudança do cenário ao seu redor, com a resultante ampliação da categoria da arte livro-referente. Talvez as novas expressões de romantismo ainda não estejam bem compreendidas. A distância da tecnologia do projeto gráfico está muito menor, graças à difusão da informática. Qualquer

um pode executar obras impressas domesticamente, ou projetá-las para multiplicação em equipamentos maiores. Assim, o livro de artista estrito não só persiste, como se consolida. É produzido como obra integrante da vida criativa de muitos artistas. É produzido também como obra integrante do esforço de comunicação pessoal do artista. Está disponível em espaços especializados ou alternativos, em lojinhas de museus, em muitas galerias, em páginas da internet. Com um computador e uma ligação telefônica é possível localizar um sem-número de profissionais e instituições atuantes nesse campo. E as obras mais populares podem ser adquiridas de grandes livrarias virtuais, de qualquer parte do mundo. Além disso, as principais organizações de fomento à criação continuam atuando, além de expandir sua atuação na formação de novos educadores, propagando a sua prática desde as escolas elementares até a utilização dos mais recentes recursos tecnológicos.

Olhando em volta, o que eu vejo é a reiteração de uma presença, exatamente como era esperada. O livro de artista está vivo e passa bem. É adulto jovem.

Dezembro de 2000.

Esta reedição poderia estar ampliada por uma nova prestação de contas, já que a edição precedente abriu algumas portas que mereceriam ser anunciadas. Para não cansar o leitor, destaco apenas que enquanto a tiragem anterior se esgotava, a rede de informações sobre o livro de artista no Brasil passou a ensaiar novas ambições, fazendo-se notar, mesmo que timidamente, perante os olhos de pesquisadores daqui e do exterior.

Foram verificados alguns velhos vínculos e feitos novos (muitos com aprovação institucional). Em sentido inverso, os canais do fluxo internacional de informações sobre arte bibliomórfica têm se mostrado receptivos ao pensamento academicamente constituído de qualquer latitude, já que nas economias culturais universitariamente organizadas os exercícios de ateliê parecem se mostrar debilitados quando sem a concepção teórica de si mesmos.

Da arte apegada à oficina (os livros únicos) à arte como empreendimento intermidial (os livros de edição), todos os caminhos que tiveram seu auge entre os anos 60 e 80 permaneceram desimpedidos para aqueles interessados em ampliar a envergadura de sua obra. Tomando com exemplo uma pesquisa posterior (sobre as expressões da narrativa no livro de artista publicado), de certa forma uma continuidade desta, o levantamento (espontâneo, mas sob critérios estéticos) de uma amostragem de livros editados (livros-obra ou não) revelou a presença marcante de artistas que eram ou são graduados, muitos sendo também professores universitários. Trata-se de um elemento a mais a nos solicitar o refinamento do juízo sobre o mercado simbólico entre a obra de arte e o escrito de artista, o espaço não apenas alternativo, mas complementar, do livro.

Este trabalho, felizmente, não terminou.

Abril de 2008.