



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO–UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM BIBLIOTECONOMIA – PPGB

ANDRÉA DA SILVA BARBOZA

LIVRO DE ARTISTA:
Estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio

Rio de Janeiro

2016

Andréa da Silva Barboza

LIVRO DE ARTISTA:

Estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Biblioteconomia no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Saldanha

Rio de Janeiro

2016

É proibida a reprodução impressa e eletrônica deste documento para fins comerciais. Autoriza-se a reprodução, total ou parcial, por processos fotocopiadores e eletrônicos, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, com a identificação completa da fonte.

Ficha Catalográfica

B2381	Barboza, Andréa da Silva Livro de artista: Estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio / Andréa da Silva Barboza. – 2016. 170 f. Orientador: Prof. Dr. Gustavo Saldanha. Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais, 2016. 1. Biblioteca. 2. Coleções Especiais. 3. Livro de Artista. 4. Coleção Paulo Herkenhoff de Livros de Artista. I. Herkenhoff Filho, Paulo Estellita. II. Museu de Arte do Rio. III. Título. CDD: 709.04 CDU: 002:7
-------	--

Catálogo na publicação:

Bibliotecária: Analice Longaray Teixeira Pontim – CRB 10/2090

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aluna: Andréa da Silva Barboza

Título: livro de artista: estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio

Aprovada em ____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabrício Silveira

Prof. Dr. Pedro Germano Moraes Cardoso Leal

Prof. Dra. Vera Dodebei

Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha - Orientador
(Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Gustavo Saldanha, por aceitar me orientar e aguentar bravamente todas as minhas crises e neuras ao longo de quase dois anos. Sem ele esta pesquisa, assim como se apresenta, não teria acontecido.

À minha avó, Zola (in memoriam), exemplo de bondade e doçura, por me ensinar desde cedo a amar os livros e por ter sido sempre uma grande incentivadora dos meus sonhos.

Ao meu pai, Adir (in memoriam), pelo exemplo diário da leitura nos poucos anos que compartilhamos e por ser até hoje o meu super-herói.

À minha mãe, Dinamar, por ter concluído a difícil missão de criar sozinha uma filha rebelde e revoltada, por ter me desafiado diversas vezes, me obrigando a sair da inércia.

Ao meu irmão, Maicon, por ser meu maior crítico e incentivador, por me fazer pensar, por ser meu porto seguro.

Aos tios, Airton e Catarina, que sempre me presentearam com livros, me orientaram no caminho da leitura e dedicaram várias madrugadas a conversas sobre livros, filmes e sobre a vida.

Ao amigo, companheiro e marido, Rafael, por me apoiar incondicionalmente, pela ajuda na pesquisa, pela paciência e carinho com que me trata todos esses anos, principalmente pela paciência.

Às filhotas Luna, Nina e Zefa, amores da minha vida, pela companhia nas horas de estudo, por manterem nossa casa viva e bagunçada, pelos olhares que dirigem a mim e que me confortam.

À minha eterna orientadora Renata Braz Gonçalves, pelos conselhos e pelo incentivo.

À amiga Analice pelo apoio, incentivo e paciência que me proporciona desde os tempos da graduação.

À Crislaine, Andréa e Ana Beatriz, por todo apoio e aprendizagem que me proporcionaram durante nossa convivência no MAR.

À Aline Franca, Sheila Ferreira e Márcia Carvalho pelos conselhos, apoio e incentivo nestes anos de mestrado.

Ao Joaquim Marçal, pelas provocações e diálogos que mantivemos nos últimos meses na Biblioteca Nacional.

À Juliana Uenojo, pelas conversas e pela ajuda na interpretação dos conceitos.

À Janaina Melo, pelo apoio e incentivo nesta pesquisa e por ter acreditado em mim para implantar a biblioteca do MAR.

À Gleyce Heitor e Melina Almada, pelo apoio e incentivo nesta pesquisa, pela ajuda nas dúvidas conceituais e pelo compartilhamento de bibliografias.

À bibliotecária Diná Araújo, pelo apoio desde o início desta pesquisa, pela troca e compartilhamento de informações.

A todos que passaram por mim nessa jornada e que de alguma forma deixaram sua contribuição. Muito obrigada!

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem por isso começo*

(DIAS; CAMPOS, 2013)

Resumo

A partir dos desafios da pesquisa biblioteconômica perante o livro de artista, nas suas complexas relações de miscigenação entre os elementos simbólico-materiais do mundo bibliográfico e do mundo da arte, este trabalho tem como objeto de pesquisa a conceituação do livro de artista e como população empírica investigada a coleção de livros de artista na coleção Paulo Herkenhoff, doada ao Museu de Arte do Rio (MAR) no ano de 2013. A metodologia da pesquisa compreende um estudo teórico, baseada em pesquisa documental e bibliográfica, e um estudo de campo (a partir de entrevista com o doador), para os quais realizamos uma triangulação dos dados. Objetivando compreender o conjunto de obras no que tange a suas tipologias e possíveis critérios de desenvolvimento, realizamos um levantamento teórico sobre as diferentes tipologias atribuídas ao livro de artista, confrontando-as com as definições tipológicas apresentadas pelo doador da coleção. Dada a complexidade conceitual do objeto empírico da pesquisa, a análise documental contemplou uma amostra singular da coleção, obtida a partir de critérios pré-determinados, segundo a dinâmica conceitual e material do livro de artista, sendo esta amostra dividida em dois grupos: livros em formato de códice e livros em formatos diversos. As obras selecionadas para análise foram: a) formato de códice: *Momento vital*, *Galáxias*, *Catálogo traducido*, *Art Books*, *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*; b) formatos diversos: *Poemobiles*, *Boundless*, *Water Music*, *Fluxus medicine*, [*Quebra-cabeças*]. Os teóricos abordados na análise de dados são Julio Plaza e Clive Phillpot. A pesquisa verificou que há subjetividade nos critérios de formação da coleção, todavia há também, como resultado da expressão material atual da coleção, a clara ampliação conceitual-aplicada do conceito de livro de artista. Em outras palavras, a coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista propõe, desde sua formação (reconhecida na narrativa de acumulação do acervo e na autonarrativa do colecionador) à sua manifestação atual (reconhecida na presentificação da coleção hoje, ou seja, o modo como se coloca ao observador), uma possibilidade de rediscussão das noções de livro de artista e de termos afins ao universo biblioteconômico e artístico.

Palavras-chave: Biblioteca. Coleções especiais. Livro de artista. Coleção Paulo Herkenhoff de Livros de Artista. Museu de Arte do Rio.

Abstract

Taking into account the librarianship research challenges, facing the artist book in their complex miscegenation relations between symbolic-material elements from library world and art world, this work has as research object the conceptualization of artist books and as an corpus the collection of artist books in Paulo Herkenhoff collection, donated to Museu de Arte do Rio (MAR) in 2013. The research methodology includes a theoretical study based on documentary and bibliographic research and a field study (interview with the donor) for which we performed a data triangulation. Aiming to understand the set of works with respect to their types and possible development criteria, we conducted a theoretical survey of the different types attributed to artists' books confronting them with the typological definitions presented by the donor of the collection. Due to the conceptual complexity of the empirical research object, our documental analysis has considered a singular sample of the collection, obtained from pre-determined criteria according to conceptual and material dynamics of artists' books. The sample is divided into two groups: books in codex format and books in several formats. The works selected for analysis were: a) codex format: *Momento vital*, *Galáxias*, *Catálogo traducido*, *Art Books*, *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*; b) several formats: *Poemobiles*, *Boundless*, *Water Music*, *Fluxus medicine*, *[Quebra-cabeças]*. The theoretical references for data evaluation are Julio Plaza and Clive Phillpot. The research found that there is subjectivity in the collection formation criteria. However, there is also, as a result of current material expression of the collection, the clear conceptual-applied expansion of the concept of artists' books. In other words, Paulo Herkenhoff Collection of artists' books proposes, since its formation (recognized in assets accumulation narrative and in the collector's self-narrative) to its current manifestation (recognized in the state of the collection today, namely the way it lays to the observer), the possibility of rediscussion of artists' books notions and related terms to library and artistic universe.

Keywords: Library. Special collections. Artist's books. Paulo Herkenhoff Collection of Artists' Books. Museu de Arte do Rio.

Resumen

A partir de los desafíos de la investigación biblioteconómica ante el libro de artista en sus complejas relaciones de mestizaje entre los elementos simbólico-materiales del mundo bibliográfico y del mundo del arte, este trabajo tiene como objeto de investigación y conceptualización el libro de artista. Como universo empírico investigamos la colección de libros de artista de la colección Paulo Herkenhoff, donada al Museo de Arte do Rio (MAR) en el año 2013. La metodología de la investigación comprende un estudio teórico, basado en la investigación documental, bibliográfica y de campo (entrevista con el donante), para los que llevamos a cabo una triangulación de datos. El objetivo es comprender el conjunto de obras en relación con sus tipos y los posibles criterios de desarrollo, hemos realizado una compilación teórica de los diferentes tipos atribuidos al libro de artista, confrontándolas con las definiciones tipológicas presentadas por el propio donante de la colección. Dada la complejidad conceptual del objeto empírico de la investigación, el análisis de documentos consideró una muestra singular de la colección, obtenida a partir de criterios predeterminados, de acuerdo con la dinámica conceptual y material del libro de artista, siendo esta muestra dividida en dos grupos: los libros en formato de códice y libros en diferentes formatos. Las obras seleccionadas para el análisis fueron: a) Formato de códice: *Momento Vital*, *Galaxias*, *Catálogo traducido*, *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*; b) Diferentes formatos: *Poemobiles*, *Boundless*, *Water Music*, *Fluxus medicine*, [*Quebra-cabeças*]. Los teóricos abordados en el análisis de datos fueron Julio Plaza y Clive Phillpot. La investigación encontró que hay subjetividad en los criterios de formación de la colección, pero también hay, como resultado de la expresión material actual de la colección, la clara expansión conceptual aplicada al concepto de libro de artista. En otras palabras, la colección Paulo Herkenhoff de libros de artista propone desde su formación (reconocida en la narrativa acumulada del acervo y en la autonarrativa del coleccionador) a su manifestación actual (reconocida al presente, o sea, al modo de como se coloca el observador), una posibilidad de renovada discusión sobre las nociones de libro de artista y de términos afines al universo biblioteconómico y artístico.

Palabras clave: Biblioteca. Colecciones especiales. Libro de artista. Colección Paulo Herkenhoff libros de artista. Museu de Arte do Rio.

Résumé

À partir des défis de la recherche dans le domaine de la bibliothéconomie devant le livre d'artiste dans ses relations complexes de métissage entre les symbolique et matérielle du monde bibliographique et du monde de l'art, ce travail a pour objet de recherche la conceptualisation du livre d'artiste. Le corpus est la collection de livres d'artistes sur la Collection Paulo Herkenhoff, donné au Museu de Arte do Rio (MAR), en 2013. La méthodologie de recherche consiste en une étude théorique, basée sur des documents et de la littérature, et aussi une étude sur le terrain (entrevue avec le donateur), pour lesquels nous avons effectué une triangulation des données. Une étude théorique a été réalisée sur les différents typologies assignées au livre d'artiste, en les confrontant avec les définitions typologiques présentées par le donateur de la collection, afin de comprendre l'ensemble des travaux en fonction de leurs typologies et des possibles critères de développement. Alors que la complexité conceptuelle de l'objet empirique de la recherche, l'analyse de documents compris un échantillon particulier de la collection, obtenu à partir de critères prédéterminés, en fonction de la dynamique conceptuelle et matériel du livre d'artiste. Cet échantillon est divisé en deux groupes: des livres sous la forme codex et des livres dans des formats divers. Les œuvres sélectionnées pour l'analyse ont été les suivants: a) Forme Codex: *Momento vital*, *Galáxias*, *Catálogo traducido*, *Art Books*, *A página violada: de la tendresse à la blessure construction du livre d'artiste*; b) Des formats divers: *Poemobiles*, *Boundless*, *Water Music*, *Fluxus medicine*, [*Quebra-cabeças*]. Les théoriciens abordés dans l'analyse des données ont été Julio Plaza et Clive Phillpot. La recherche a révélée qu'il existe une subjectivité des critères de formation de la collection, mais il y a aussi, à la suite de l'expression matérielle actuelle de la collection, une claire expansion conceptuelle appliquée de ce concept de livre d'artiste. Dans d'autres termes, la collection Paulo Herkenhoff de livres d'artiste propose, depuis sa création (reconnue dans le récit de l'accumulation de la collection et dans le auto-récit du collectionneur) à sa forme actuelle (reconnue dans la présentification de la collection actuel, ce est à dire, la façon dont il met l'observateur), une possibilité de rediscuter de la notions de livre d'artiste et des termes connexes à l'univers artistique et bibliothéconomique.

Mots-clés: Bibliothèque. Collections spéciales. Livre d'artiste. Collection Paulo Herkenhoff de livre d'artiste. Museu de Arte do Rio.

Lista de figuras

Figura 1 – Paulo Herkenhoff.....	19
Figura 2 – Museu de Arte do Rio.....	21
Figura 3 – Praça do Museu de Arte do Rio.....	22
Figura 4 – Sherazade.....	31
Figura 5 – Fortuna	33
Figura 6 – Lotes vagos.....	34
Figura 7 – Diagrama de Phillipot	35
Figura 8 – Livro de Carne	46
Figura 9 – Livro Redondo.....	47
Figura 10 – Folha de rosto do livro Momento Vital	61
Figura 11 – Páginas do livro Momento Vital.....	62
Figura 12 – Capa e folha de rosto do livro Galáxias.....	63
Figura 13 – Página do livro Galáxias.....	64
Figura 14 – Imagens da capa e folha de rosto do livro Catálogo traducido, 2006	65
Figura 15 – Imagem da capa e folha de rosto do livro Art books, catalogue 2	66
Figura 16 – Imagem do conteúdo do livro Art books, catalogue 2	67
Figura 17 – Capa e folha de rosto do livro A página violada	67
Figura 18 – Detalhe de tiragem, assinatura e numeração do livro A página violada	68
Figura 19 – Capa do livro Poemobiles	69
Figura 20 – Pranchas do livro Poemobiles	70
Figura 21 – Prancha Open	71
Figura 22 – Capa do livro Boundless	72
Figura 23 – Detalhe do corte lateral do livro Boundless	72
Figura 24 – Contracapa do livro Boundless	73
Figura 25 – Imagem do livro Water music	74
Figura 26 – Verso do livro Water music	75
Figura 27 – Livro Flux medicine	76
Figura 28 – Interior do livro Flux medicine	77
Figura 29 – Yoko Ono apresentando a obra Promises	78
Figura 30 – Livro [Quebra-cabeças]	79

Figura 31 – Verso do livro [Quebra-cabeças]	79
Figura 32 – Water music - exemplar MoMA	91

Lista de quadros

Quadro 1 - Primeiro modelo de ficha de análise 55

Quadro 2 – Segundo modelo de ficha de análise 56

Lista de abreviaturas e siglas

BN	Biblioteca Nacional
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
MAM	Museu de Arte Moderna
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
MAR	Museu de Arte do Rio
MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
PUC-PR	Pontifícia Universidade Católica do Paraná
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Unifor	Universidade de Fortaleza

Sumário

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 O doador - Paulo Herkenhoff	17
1.2 O donatário - Museu de Arte do Rio	20
1.3 Justificativa.....	24
1.4 Problema de pesquisa.....	27
1.5 Objetivos	27
2 BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DO LIVRO DE ARTISTA	28
2.1 O contexto do livro de artista	29
2.2 Convergências e divergências: tipologias de livro de artista	32
2.3 Livro de artista e arte do livro	38
2.4 Cultura livreira e o Livro de artista	41
2.5 Entre o museu e a biblioteca: o lugar do livro de artista	44
2.6 Livro de artista e organização do conhecimento	48
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	50
3.1 Coleta de dados e composição do corpus de análise.....	53
3.2 Análise	57
4 INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	58
4.1 A formação da coleção.....	58
4.2 Apresentação das obras	59
4.2.1 Livros em formato de códice	60
4.2.2 Livros em formatos diversos	68
4.3 Análise	80
4.4 Discussão dos resultados	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97
APÊNDICE A – Roteiro de entrevista com Paulo Herkenhoff	102
APÊNDICE B – Fichas de análise das obras em formato códice	104

APÊNDICE C – Fichas de análise das obras em formatos diversos.....	109
APÊNDICE D - Transcrição da entrevista realizada com Paulo Herkenhoff; Museu de Arte do Rio; dia 04 de dezembro de 2015	114
APÊNDICE E – Termo de consentimento de pesquisa	142
APÊNDICE F – Termo de consentimento de entrevista	144
APÊNDICE G – Termo de consentimento de uso de lista de livros de artista	146
ANEXO A – Planilha de descrição bibliográfica do MAR	148
ANEXO B – Lista da coleção de livros artista elaborada por Paulo Herkenhoff	149
ANEXO C - Quadro sinóptico dos livros de artista de Julio Plaza	169

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história, verificamos registros do conhecimento em diferentes suportes. Transgredir os limites da oralidade, representar o conhecimento através da escrita atribuindo formas distintas de registrar a informação faz com que esses suportes sejam vistos como objetos míticos, símbolos de poder e dominação.

Nas coleções de bibliófilos estão presentes os mais diferentes tipos de obras, como obras raras, primeiras edições, exemplares autografados e livros de artista. Este último, objeto de estudo desta pesquisa, possui características particulares. Diferentes dos demais, o livro de artista apresenta, algumas vezes, características semelhantes a um objeto de arte, podendo ser chamado de livro objeto. Entre as diferentes tipologias existem ainda: livro ilustrado, livro de arte, arte-livro, livro-obra entre outras nomenclaturas que variam de acordo com suas especificidades e com o teórico consultado. Nesta pesquisa utilizaremos o termo “livro de artista”, com sentido abrangente, que contempla todas as diferentes tipologias deste tipo de livro.

Inovador, com formatos e conteúdos distintos, o livro de artista transcende a intenção de informar através do texto e torna-se uma obra de arte, podendo comunicar através de linguagem não verbal, utilizando-se de imagens e diferentes formas e texturas. De acordo com Plaza (1982, [1]), o livro de artista “é criado como um objeto de *design*, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma *forma-significante*”. São objetos informacionais cuja intenção é transmitir uma experiência artística e, por isso, podem ultrapassar o formato de código tradicional do livro e trazer uma apresentação que se preocupa com a estética e o conceito do livro, bem como com a intenção do autor.

O livro de artista ascende como uma forma de ruptura com o mercado da arte, que até o período da Arte Moderna restringia o acesso às obras a um pequeno grupo. Ao contrário das obras de arte que são apresentadas dentro de galerias e museus, o livro de artista tem o objetivo de proporcionar que a arte ultrapasse as barreiras que a prende aos seus locais convencionais e chegue diretamente ao público.

Embora as primeiras manifestações do livro de artista datem do século XIX, seu ápice ocorreu em meados do século XX, no início do Pós-Modernismo. No Brasil, de acordo com Monteiro (2011), o livro de artista surge ligado à poesia neoconcreta da década de 1960. Ele se manifesta como um espaço para a arte transcender as paredes tradicionais dos museus. Os livros elaborados em parceria pelo poeta concretista

Augusto de Campos e o artista Julio Plaza são exemplos da união entre poesia e arte através do concretismo e da semiótica. O artista Wladimir Dias-Pino foi um dos grandes precursores da poesia concreta na década de 1960 e em 2016 teve seu trabalho exposto no Museu de Arte do Rio (MAR) na exposição individual intitulada *O poema infinito* de Wladimir Dias-Pino. Na década de 1970, há um grande aumento na produção de livros de artista cujos temas passam a contemplar política, fotografia, poesia etc. Como uma tendência conceitual, no final daquela década, assim como os demais tipos de obras conceituais, os livros de artista sofrem uma diminuição de interesse em suas produções. Com o desinteresse do mercado editorial, os livros de artista passam a ser elaborados de forma artesanal, procurando expressar, a partir da década de 1980, uma experiência mais sensorial.

Seja através do mercado editorial ou da confecção artesanal, a premissa principal do livro de artista é transpor as vitrines de galerias de exposição e chegar diretamente ao público. Os artistas perceberam no livro um suporte passível de produção em massa e de baixo custo que possibilita o alcance de um público maior, irrestrito aos tradicionais espaços expositivos da arte. Por estar ligado a um período artístico tão recente e permanecer uma prática vigente, ainda há muitas questões que permeiam esta temática, como, por exemplo: Como identificar um livro de artista? Como diferenciar um livro tradicional de um livro de artista? Como diferenciar um livro de artista de um objeto? Qual o formato e características de um livro de artista? Qual o lugar do livro de artista? Como tratar tecnicamente e acondicionar o livro de artista? Estas questões serão analisadas ao longo desta pesquisa, que investigará as características das obras da Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista do MAR.

1.1 O doador - Paulo Herkenhoff¹

No seio de uma família de classe média, nasce em 1949, na cidade Cachoeiro de Itapemirim, interior do Espírito Santo, Paulo Estellita Herkenhoff Filho. Na infância, em vez de pré-escola, sua mãe o matriculou em uma escolinha de arte. Herkenhoff cresceu dentro da escola fundada pelos avós paternos, onde começou a trabalhar aos dez anos de idade e aos quatorze ou quinze anos passou a lecionar. Ao completar dezoito anos, participou de programa de intercâmbio nos Estados Unidos (HERKENHOFF

¹ As informações descritas nesta seção foram baseadas em depoimento cedido ao projeto Memória do Patrocínio da Petrobrás (2005) por Paulo Herkenhoff.

FILHO, 2005).

No ano de 1969, Herkenhoff se transferiu para a cidade do Rio de Janeiro, onde se formou bacharel em direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 1973. Durante a graduação Herkenhoff não se limitou às disciplinas oferecidas na grade curricular do curso de direito, ele aproveitou a oportunidade de estar em uma universidade que oferecia uma série de cursos que lhe interessavam e cursou disciplinas na área de ciências sociais e estética. Incentivado por seu mestre, Ivan Serpa, Herkenhoff se aventurou pela arte expondo alguns trabalhos (HERKENHOFF FILHO, 2005).

Após a conclusão da graduação realizou mestrado em direito comparado na *New York University*. Ao regressar ao Brasil, passou a ministrar aulas na PUC e foi trabalhar em um órgão da Secretaria da Justiça do Estado do Rio de Janeiro, do qual foi demitido devido ao seu vínculo como professor universitário de direito constitucional (HERKENHOFF FILHO, 2005).

Em 1983, Herkenhoff pede demissão do cargo de professor da PUC e de um escritório de advocacia no qual trabalhava, passando a atuar como chefe de gabinete da FUNARTE. Neste mesmo período recebeu uma proposta de uma empresa no Iraque para atuar na área de direito, da qual declinou para poder permanecer no Rio de Janeiro e se dedicar profissionalmente à arte.

Ainda na FUNARTE, foi convidado para o cargo de assessor da presidência da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) em 1991, período em que Affonso Romano de Sant'anna ocupava o cargo de presidência. Permaneceu neste cargo até 1993, quando foi convidado a dirigir o Museu de Arte Moderna do Rio (MAM) (HERKENHOFF FILHO, 2005).

Ao chegar ao MAM, encontrou o museu com grandes prejuízos decorrentes do incêndio de 1978. Com a missão de reerguer o museu, se dedicou ao desenvolvimento da coleção sob a perspectiva de que

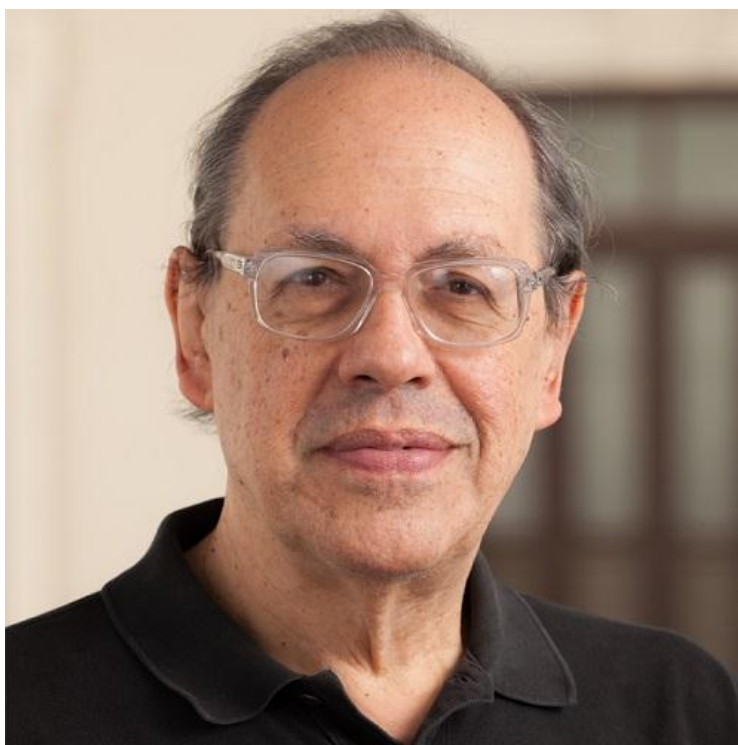
museu é uma instituição encarregada de coletar bens culturais; o museu tem o dever de registrar, documentar, catalogar e preservar esses bens; é tarefa do museu estudar esses bens e devolver à sociedade através de exposições, publicações, educação e outras atividades de comunicação. Isso foi a grande lição de museologia, ou seja, é um conjunto de responsabilidades, não de privilégios. Privilégios você constrói pessoalmente, mas primeiro está a responsabilidade. (HERKENHOFF FILHO, 2005).

Ao longo de seu percurso profissional, Herkenhoff sempre manteve proximidade com a arte, mesmo na época em que atuava como advogado através de cursos,

disciplinas acadêmicas, círculo de amizades e trabalhos que acabavam convergindo em relações com a arte, como foi o caso de seu trabalho no escritório Bastian Pinto & Taunay, onde foi incumbido de tratar os assuntos referentes à Fundação Castro Maia, de forma que estava sempre articulando com curadores e museólogos. Em seu percurso pela arte, Herkenhoff foi artista, diretor cultural, chefe de gabinete, curador, crítico e autor de vários livros sobre arte, bem como de livros de artista. Iniciou sua carreira sendo um dos pioneiros da vídeoarte no Brasil na década de 1970. Abandonou a carreira na área de direito para se tornar um dos mais destacados pesquisadores e curadores de arte brasileira.

Em sua atuação como diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA) e curador do MAM, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e da Fundação Eva Klabin, entre outros, Herkenhoff foi ganhando notoriedade e cada vez mais se destacando no meio artístico. Como assessor da presidência na FBN, entre suas atividades, se ocupou de ampliar o acervo e dar visibilidade ao mesmo através de exposições. Na década de 1990, assumiu a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo. Atualmente, Herkenhoff é diretor cultural e curador do MAR.

Figura 1 – Paulo Herkenhoff



Fonte: Festa Literária das Periferias – FLUP. Disponível em: <http://flupp.net.br/autor>. Acesso em 30 set. 2015.

Como grande conhecedor da arte nacional e internacional, Herkenhoff desenvolveu ao longo dos anos uma grande coleção de livros, entre os quais livros de artista se fazem presente. Em entrevista à *Folha de São Paulo* (2013), às vésperas da inauguração do MAR, Herkenhoff declara sua intenção de desenvolver uma coleção de livros de artista no museu.

Pelas instituições por onde passou, Herkenhoff sempre demonstrou seu interesse pelas bibliotecas, nas quais deixou grande contribuição através da doação de acervos, como foi o caso na biblioteca do MNBA, MAM e Biblioteca Nacional (BN). Recentemente, uma parte de sua coleção pessoal foi doada ao MAR, as obras que compõem a coleção de Herkenhoff de livro de artista serão analisadas nesta pesquisa.

1.2 O donatário - Museu de Arte do Rio

No dia primeiro de março de 2013 foi inaugurado, na cidade do Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio. Com a missão de proporcionar conhecimento em arte e a experiência do olhar com ênfase na formação de acervo e na educação, o MAR apresenta a proposta de promover a cultura através da educação.

Situado na Praça Mauá, o MAR está instalado em dois prédios bastante distintos no que tange a sua arquitetura: o Palacete Dom João VI, prédio tombado que possui um estilo modernista, e o prédio da Escola do Olhar, que apresenta uma arquitetura contemporânea. Os prédios são unidos por uma cobertura fluida em forma de onda, característica arquitetônica mais marcante, e interligados por uma passarela que permite o acesso de um prédio a outro, a partir do 5º andar da Escola do Olhar.

Partindo da premissa de que, para chegar até a arte é preciso passar pela educação, o museu proporciona uma experiência física e simbólica através do seu sistema de circulação. Ao chegar ao MAR, para acessar o pavilhão de exposições, situado no Palacete Dom João VI, o visitante precisa subir até o 5º andar da Escola do Olhar e percorrer a passarela que interliga os dois prédios. Dessa forma, cada visitante percorre primeiramente o prédio que simboliza a educação antes de chegar ao prédio que simboliza a arte.

O Palacete Dom João VI compreende oito salas de exposições, distribuídas entre seus quatro andares. As exposições são, em geral, mostras de curta duração que permanecem em média por quatro meses.

O prédio da Escola do Olhar é um espaço de formação continuada que busca

atender aos professores da rede pública de ensino. Com seis andares, a escola se divide em salas administrativas, auditório, restaurante, terraço e salas de aula. As salas de aula e o auditório são utilizados para oferecer cursos, *workshops*, palestras, seminários etc. Entre as atividades realizadas na Escola do Olhar, além dos programas educativos oferecidos pela gerência de educação do MAR, existe também uma série de atividades que ocorrem em parceria com universidades e instituições colaboradoras, como seminários e aulas, que são ministradas nas salas da Escola do Olhar.

Figura 2 – Museu de Arte do Rio



Fonte: Arq.Futuro. Disponível em:
<http://arqfuturo.com.br/blog/museu-de-arte-do-rio-mar>. Acesso em: 23
mar. 2015.

Na Figura 2, ao lado esquerdo, podemos observar o prédio da Escola do Olhar e, do lado direito, o Palacete Dom João VI, interligados pela cobertura fluida em forma de onda e unidos através de uma passarela que aparece logo abaixo. Entre os dois prédios, há uma praça onde é realizada a recepção e acolhimento aos visitantes. Nessa praça, ficam localizados os serviços de café, loja e bilheteria. Na Figura 3, observamos a referida praça, estando ao fundo a bilheteria e à esquerda o acesso ao café e à loja.

Figura 3 – Praça do Museu de Arte do Rio



Fonte: Axefacil. Disponível em:
http://www.axefacil.com.br/Rio_janeiro/museu_arte_rio/5a.jpg. Acesso em: 23 mar. 2015.

Em meio às propostas do MAR, está o compromisso com a formação de acervo. Em razão disso, ele alimenta as seguintes coleções:

- Coleção museológica - pinturas, esculturas, indumentárias, peças de antiguidade, objetos relacionados à história do Rio de Janeiro etc.;
- Coleção arquivística - fotografias, cartões postais, certidões, cadernos de anotações, material audiovisual, *folders*, convites de exposições, cartazes etc; e
- Coleção bibliográfica - livros, periódicos, catálogos de exposição, material audiovisual, livros de artista etc. (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2015)

Objetivando reunir as três coleções em um único sistema com busca integrada, foi analisada uma série de *softwares* de gestão de acervos. Após a avaliação dos *softwares*, foi verificado que o sistema que melhor atendia às necessidades do acervo era o *software* Pergamum, elaborado pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). O sistema possuía planilhas para todos os tipos de acervo; contudo, a planilha de acervo museológico não se adequava plenamente às propostas da equipe de museologia e precisou ser reconfigurada.

As peças museológicas ficam armazenadas na reserva técnica, situada no Palacete Dom João VI, em condições de temperatura e umidade controladas, sob a

guarda da equipe de museologia. A reserva técnica é uma sala projetada para armazenagem de diferentes tipos e formatos de acervos de arte como pintura, escultura, etc. e seu acesso é restrito à equipe de museologia, o acervo ainda não está disponível para consulta externa. O processo de catalogação desse acervo teve início em abril de 2015, quando a adaptação da planilha de catalogação do acervo museológico foi concluída dentro do sistema Pergamum.

As coleções arquivística e bibliográfica são armazenadas na biblioteca, situada no prédio da Escola do Olhar, observando as necessidades de controle de temperatura e umidade dos itens que requerem maiores cuidados, sob a guarda da bibliotecária responsável pelo acervo. A biblioteca possui dois diferentes tipos de acesso ao acervo, dividindo-se em livre acesso e acesso restrito. Embora todos os acervos sejam disponíveis para o público externo, o acesso restrito é limitado a um número menor de consulentes por vez e exige agendamento prévio. As obras mantidas em acesso restrito possuem controle de umidade e temperatura, devido a suas características de raridade e necessidade de preservação. As obras de livre acesso são armazenadas no salão de leitura, onde permanecem à disposição dos usuários.

Voltando ao período de inauguração do MAR, a estrutura de guarda de acervo não estava concluída quando o museu abriu suas portas ao público. Logo após sua inauguração, deu-se início à contratação de equipe para a biblioteca e à formação do acervo com o objetivo de constituir uma coleção especializada em arte, cultura visual, Rio de Janeiro, escravidão e cultura afro-brasileira. O acervo bibliográfico é desenvolvido prioritariamente através de doações. Haja vista o foco principal nas temáticas de desenvolvimento de acervo, entre as diversas doações recebidas, destaca-se a coleção de livros de artista, que está entre as maiores coleções institucionais do Brasil.

A coleção de livros de artista do MAR teve princípio com a doação de aproximadamente 1200 itens, realizada pelo diretor cultural e curador do MAR, Paulo Herkenhoff, no final do ano de 2013. Entre os itens dessa coleção, encontram-se as mais variadas tipologias de diferentes nacionalidades de livros de artista. Identificar o perfil dessa coleção é o foco principal desta pesquisa.

Antes da coleção de livros de artista chegar ao MAR, Herkenhoff enviou uma lista (ANEXO B), organizada pelo próprio, contendo as referências das obras que seriam doadas. Organizada por ordem alfabética de autor, seguida de numeração sequencial, a lista apresenta a seguinte categorização: a) livros individuais; b) livros coletivos e revistas de artistas; c) bibliografias sobre livros de artista e publicações

afins; d) livros ilustrados, capas ou encadernação de artistas, álbuns e livros com gravuras originais, livros de autoria de artistas e tipografia.

Por tratar-se de pesquisa que compreende a temática arte, fez-se necessária uma investigação exploratória sobre o referido tema e o contexto em que o livro de artista se insere. Assim sendo, buscamos travar um diálogo entre as áreas científicas de Biblioteconomia e Arte, através da revisão de literatura, cruzando em alguns momentos a história do livro com a história da arte, fronteira esta onde se enquadra, a princípio, o objeto de estudo aqui investigado.

Nos capítulos subseqüentes, abordaremos a história do livro de artista sob a perspectiva de seu surgimento, conceitos, produção, local de guarda e organização; os procedimentos metodológicos desta pesquisa; seus dados e as considerações finais. A revisão de literatura contempla a) o contexto do livro de artista, objetiva traçar o cenário do surgimento do livro de artista; b) convergências e divergências: tipologias de livro de artista, realiza um levantamento sobre as tipologias de livro de artista apresentada pelos teóricos Phillipot e Plaza; c) livro e artista e a arte do livro, busca conhecer em que momento o livro de artista emerge no cenário da arte; d) cultura livreira e o livro de artista, onde verificamos a forma de comercialização do livro de artista e como este chega, ou não, até seu público alvo; e) entre o museu e a biblioteca: o lugar do livro de artista, que visa travar um debate sobre o lugar do livro de artista, uma vez que no Brasil ainda existem indefinições a este respeito; f) livro de artista e a organização do conhecimento, onde aborda-se um levantamento sobre os procedimentos técnicos adotados nas instituições brasileiras para o processo de descrição do livro de artista.

1.3 Justificativa

Poucos meses após minha contratação para a implantação da biblioteca do MAR, fui surpreendida pela notícia da doação da coleção de livros de artista de Paulo Herkenhoff. Até aquele momento, o contato que tinha com esse tipo de acervo se limitava a visualizações em vitrines e, portanto, não consegui mensurar, naquele momento, a importância daquele acervo e a riqueza da experiência que estava por vir.

Com a chegada do acervo, deparei-me com uma série de dúvidas relacionadas à forma de acondicionamento, ao modelo de descrição e, principalmente – o que parecia ser o mais difícil –, como identificar um livro de artista (ou seja, compreender o seu conceito para determinar sua tipologia) e como distingui-lo dos demais livros. Embora a

coleção de livros de artista tenha chegado ao MAR reunida e devidamente identificada, a dúvida na identificação dessas obras se dava na medida em que observava livros de artista muito semelhantes a livros tradicionais e me perguntava se as obras não poderiam ter sido misturadas sem uma intencionalidade conceitual. Nas primeiras pesquisas sobre o tema, descobri que existem muitas divergências e que existem diferentes tipologias de livro de artista, o que varia de acordo com suas características e também com os fundamentos teóricos da classificação que estivermos consultando. Verifiquei que no Brasil existem apenas duas bibliotecárias pesquisando este tema e que, por isso, seria preciso explorá-lo mais, no contexto da Biblioteconomia.

Com uma série de questões a serem resolvidas e um acervo a tratar e disponibilizar para o público, a solução mais prudente que encontrei foi propor uma investigação científica com foco na aplicabilidade dos estudos sobre livro de artista no contexto biblioteconômico. Dessa forma, ingressei no mestrado profissional em Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com o objetivo de trazer para o campo um tema que é predominantemente explorado pela área de artes, realizando, assim, uma pesquisa focada em entender esse tipo de acervo, suas definições e indefinições e, então, poder executar a catalogação descritiva da forma mais adequada, dentro dos padrões biblioteconômicos.

A coleção de livros de artista é atualmente o carro-chefe da biblioteca do MAR. Além de possuir uma das maiores coleções institucionais de livros de artista do Brasil, o MAR é um museu em evidência, que se propõe a prestar serviços de excelência. Por conseguinte, a biblioteca do MAR deve se empenhar em dar o melhor tratamento a sua coleção, para que possa não apenas apresentar adequadamente seu acervo ao público, como também servir como parâmetro às demais bibliotecas que ambicionem desenvolver esse tipo de acervo, bem como àquelas que já o possuem sem um padrão de catalogação descritiva apropriado.

Além das questões que se referem ao tratamento do acervo, para o desenvolvimento de uma coleção, é preciso ter definidos os critérios de seleção a serem adotados. Para a elaboração de tais critérios, é necessário primeiramente conhecer as particularidades, as especificidades dos itens em questão para, a partir de então, ter o conhecimento necessário para traçar os critérios de seleção e aquisição a serem adotados. No caso da coleção de livros de artista do MAR, que tem início com a doação de uma coleção pessoal em que todos os itens doados são incorporados ao acervo, é preciso estudar as características dessas obras para, a partir dessas características,

elaborar critérios de seleção para as obras doadas posteriormente por doadores distintos. Conhecer as obras da Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista é fundamental para traçar o perfil da coleção e, a partir desse perfil, definir os critérios de seleção que poderão ser adotados para dar continuidade ao desenvolvimento da coleção de livros de artista.

O livro de artista compõe acervos comumente encontrados em bibliotecas, mas observamos que as pesquisas desenvolvidas sobre essa temática no âmbito da Biblioteconomia brasileira são pouco frequentes. A maioria dos pesquisadores que se dedicam ao estudo deste tipo de acervo no Brasil são estudiosos de arte, historiadores, críticos de arte e curadores, graduados em artes visuais e história contemplando discussões de natureza conceitual e histórica e menos de organização do conhecimento.

Como pesquisadoras deste tema na área biblioteconômica, encontramos as bibliotecárias da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Diná Araújo e Magna dos Santos, cujas pesquisas compreendem os processos técnicos de organização da memória documental, desde a seleção até o acesso público do item, bem como os cuidados de armazenagem e conservação no espaço da biblioteca.

Fora do Brasil, também não é comum encontrarmos bibliotecários pesquisando livro de artista; contudo, o bibliotecário e curador do MoMA, Clive Phillpot, é um dos grandes colaboradores da Biblioteconomia nos estudos do livro de artista. Os estudiosos da temática que encontramos ao longo desta pesquisa são, em sua maioria, pesquisadores da Arte, o que ressalta a relevância e põe em evidência a importância, no âmbito biblioteconômico, desta investigação. Esta pesquisa torna-se necessária ainda, devido à urgência em sanar as dúvidas aqui mencionadas, para disponibilizar o acervo junto a sua base de dados, apresentando qualidade à consulta pública, tanto em pesquisas locais quanto em consultas remotas ao catálogo.

Assim, nossa pesquisa se justifica pela contribuição que trará ao campo biblioteconômico, promovendo a discussão conceitual dessa tipologia de acervo e, por conseguinte, à Arte, (re)pensando os conceitos. Uma vez que o acervo em questão é reunido por um curador e crítico de arte, reconhecido nacional e internacionalmente, é de extrema relevância entendermos o conceito de livro de artista apresentado pelo colecionador e representado em sua coleção.

1.4 Problema de pesquisa

Com a chegada da coleção de livros de artista ao MAR, doada por Paulo Herkenhoff, deparei-me com um acervo especial, incomum a muitas bibliotecas. Diversas questões relativas aos processos técnicos de organização da memória documentária emergiram, e percebi o desafio que teria pela frente. Assim, como acima mencionado, iniciei uma pesquisa exploratória para me familiarizar com o novo tipo de acervo e constatei divergências tipológicas entre os diferentes teóricos do tema. Verifiquei também que grande parte dos estudos relacionados a esta temática procede de pessoas ligadas à Arte, o que me fez perceber a necessidade de uma abordagem biblioteconômica, uma vez que este tema é pouco explorado pela área. Entender o que este acervo e como devem ser os processos de catalogação descritiva no âmbito de uma biblioteca são necessárias, na minha percepção, para que a Biblioteconomia possa se apropriar dessas análises e, assim, modificar ou acrescentar ao referencial teórico novos elementos que ajudem a melhor identificar, descrever, classificar, conservar e divulgar. Com isso, este trabalho se propõe a problematizar a seguinte questão: Quais os desafios da compreensão de uma coleção de livros de artista na teoria e na prática biblioteconômica, a partir de uma coleção particular?

1.5 Objetivos

Geral

- Compreender os modos de categorização do livro de artista a partir da coleção Coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio.

Específicos

- Descrever as diferentes tipologias de livro de artista apresentadas pelos teóricos Phillpot e Plaza;
- Confrontar as diferentes tipologias/categorias e conceitos de livro de artista apresentados pelos principais teóricos da área com as tipologias observadas na coleção;
- Conhecer a forma de aquisição do acervo e os critérios utilizados para a formação da coleção; e
- Identificar as diferentes tipologias/categorias e conceitos de livro de artista apresentados por Paulo Herkenhoff.

2 BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DO LIVRO DE ARTISTA

Neste capítulo, buscamos realizar um estudo sobre a história do livro e do livro de artista, abordando o contexto em que o livro de artista surge e seus desdobramentos no meio sociocultural. Tendo por objetivo identificar o perfil de uma coleção pessoal, doada a uma instituição pública, é preciso também compreender a história de Paulo Herkenhoff e sua trajetória como colecionador.

Na primeira subseção, trataremos o livro de artista em seu contexto histórico, como se originou e seus diferentes formatos. Tentaremos compreender o que o livro de artista simboliza e como repercute na sociedade.

Na seção subsequente, buscaremos um diálogo com diferentes teóricos com o objetivo de conhecer e analisar as diferentes – e divergentes – propostas de classificação e conceituação para os diversos formatos em que o livro de artista se apresenta. Estas informações serão necessárias para a definição das categorias dos livros de artista que serão utilizadas na classificação da coleção do MAR na seção de análise.

A terceira subseção abordará um breve estudo sobre história da arte contemporânea. O foco será na identificação dos diferentes movimentos da arte e de que forma o livro de artista se insere e se relaciona com eles.

Na quarta subseção, trataremos uma investigação sobre a cultura livreira em que abordaremos o mercado livreiro e a forma como o livro de artista se relaciona com ele, bem como quais os demais mecanismos de distribuição dessas obras. Buscaremos apresentar um breve panorama dos meios de comercialização atuais do livro de artista.

A quinta subseção buscará trazer um debate reflexivo acerca dos locais de guarda do livro de artista. Compreendendo que o livro de artista surge no campo das artes e extrapola este campo chegando à biblioteconomia, percebemos a necessidade de um estudo que analisasse suas diferentes possibilidades de locais de guarda institucionais. Na “disputa” entre museu e biblioteca, buscaremos verificar os fundamentos que cada instituição utiliza para justificar que a guarda do livro de artista permaneça sob sua responsabilidade.

Na sexta subseção, contemplaremos um estudo sobre os processos técnicos de descrição do livro de artista em bibliotecas. Iremos conhecer as metodologias aplicadas na descrição do livro de artista em diferentes instituições para traçar os procedimentos a serem adotados no MAR.

2.1 O contexto do livro de artista

O livro de artista surge com grande força na década de 1960 na Inglaterra e nos Estados Unidos, no período pós-guerra, início da pós-modernidade. Embora ele já existisse antes disso, é nesse momento que o livro de artista vai encontrar, no terreno fértil da arte conceitual, o alicerce para se lançar como uma forte tendência no meio artístico.

Para Castleman, o moderno livro de artista tem origem nos livros ilustrados que surgiram na última década do século XIX. Segundo Castleman, a diferença entre ilustradores e artistas é que “a intenção do ilustrador é esclarecer o texto, enquanto a intenção do artista é criar imagens que se estendem e/ou ressaltam o texto”² (CASTLEMAN, 1994, p. 220, tradução nossa). Ou seja, os livros ilustrados trazem através da imagem uma complementação ao texto. No Brasil, o livro ilustrado teve representatividade com a coleção *Cem Bibliófilos*, produzida no período que compreende o final da Arte Moderna e início do Pós-modernismo, entre 1943 e 1969. Este acervo reúne “os maiores autores de nossa literatura que tiveram seus textos mais representativos ilustrados na coleção pelos melhores artistas em atividade no período” (LAGO, 2009, p. 472).

Destacamos que embora os teóricos consultados nesta pesquisa tragam uma leitura mais contemporânea sobre a origem do livro de artista, há precedentes deste tipo de obra que antecedem o século XIX. Como exemplo alguns autores medievais cujas ilustrações em seus livros são consideradas verdadeiras expressões artísticas: Hrabanus Maurus e Hildegard von Bingen. Durante o Renascimento artistas como Otto van Veen e Theodor de Bry ganharam notoriedade com seus livros ilustrados.

Fabris e Costa (1985, p. 3) definem o livro de artista como “um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias”, o que ressalta seu compromisso com a arte e nos faz refletir sobre sua relação com o formato de códice nos remetendo à proposta de ruptura com as convenções tradicionais de arte e seu espaço de circulação. As autoras salientam ainda que o livro de artista é pouco conhecido em âmbito mundial e no Brasil permanece ainda mais inacessível. Elas afirmam que “sua publicação é rara e a apreciação

² Tradução livre de: The intention of the illustrator is to clarify the text, while the intention of the artist is to create Images that extend and/or enhance the text.

“difícilmente ultrapassa um reduzido círculo de iniciados, artistas, poetas e bibliófilos” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 1).

Uma série de questões desencadeou maior interesse dos artistas na produção do livro de artista na década de 1960. A arte pós-moderna surgiu com a intenção de romper com a forma tradicional do fazer artístico; o livro de artista foi uma das formas encontradas para materializar essa transgressão. Em linhas gerais, teóricos como Monteiro (2011), Silveira (2012) e Bento (2008), afirmam que seu apogeu se deu por um desejo dos artistas de romper com as tradicionais instituições disseminadoras da arte, os museus e galerias. O objetivo de introduzir a arte por meio de um novo formato, um novo tipo de objeto, seria proporcionar a popularização da arte, transpor as paredes dos museus e possibilitar que a arte chegasse diretamente ao seu público, deixando assim de ser um fetiche, um objeto inacessível à maioria de seus espectadores.

De acordo com Plaza (1982), Holz (2005) e Fabris (1985), a Revolução Industrial teve papel fundamental na propagação do livro de artista, pois gerou a necessidade de produção em grande escala, fazendo com que este sentimento afetasse o meio artístico. Em busca da massificação da arte, o livro de artista surge como uma forma de expressão artística que possibilita a reprodução e disseminação das obras. Esta concepção fica evidente ao observarmos a reação dos editores, como ressalta Gomiero

[...] editores como Ambroise Vollard se aproveitaram da expansão do mercado para as artes visuais no final do século XIX, e se associaram a expoentes do mundo da poesia e das artes visuais para oferecer luxuosas publicações para uma alta classe média com ótimo nível de formação e grande apetite por artigos de luxo. E se essa associação foi lucrativa para tais mercadores visionários, para os artistas das vanguardas europeias da passagem do século XIX para o XX foi uma excelente oportunidade de produzir obras que normalmente não imaginariam, ou poderiam, fazer por si sós. (GOMIERO, 2010, p. 26).

Sobretudo, de acordo com Espínola, Antônio Dias faz uma crítica à limitação na tiragem do livro de artista, o que dificulta a divulgação do mesmo. “Para ele, fugir dos padrões industriais em série significa reduzir a tiragem e aumentar seu custo, ainda que em sua elaboração sejam utilizados materiais de baixo custo” (DIAS *apud* ESPÍNOLA, 2004, p. 25–26). Espínola tece uma crítica ao livro de artista que não é veiculado e afirma que isto “significa o próprio confinamento da arte” (ESPÍNOLA, 2004, p. 3) e propõem o formato de sanfona como um solucionador deste problema, devido à facilidade de sua reprodução e, conseqüentemente, de disseminação. Todavia, limitar o livro de artista a um formato específico, visando ampliar sua difusão, vai de encontro à

liberdade do artista criar sua arte e, caso esta ideia fosse aceita, ocasionaria uma grande perda para esse tipo de arte.

O livro de artista entrou em evidência na década de 1960, na Europa e no Brasil, permanecendo pelas décadas de 1970 e 1980. Contudo, mesmo em seu auge, o livro de artista não conquistou um número muito grande de apreciadores. Para Fabris e Costa, o livro de artista não teve um grande público desde sua origem. As autoras afirmam que “se internacionalmente os livros de artista constituem uma das áreas mais desconhecidas e ‘fechadas’ das artes plásticas, no Brasil são quase inacessíveis.” (FABRIS; COSTA, 1985, p.1). Elas se ressentem da escassez de conteúdo crítico sobre as obras brasileiras, no período em que fizeram sua pesquisa. Ao pesquisarmos a história da Arte Contemporânea, percebemos que ainda hoje o livro de artista é pouco abordado, muitas vezes sem nenhuma menção em textos que tratam a história da arte contemporânea, como nos livros de Canongia (2005) e de Archer (2013).

O livro de artista é produzido por artistas nacionais e internacionais, participa de exposições em bibliotecas e museus, e segundo Gomiero (2010) apresenta cada vez mais um forte vínculo com a instalação, como podemos observar nas obras do artista Hilal Sami Hilal.

Figura 4 – Sherazade



Fonte: Jornal de Brasília. Disponível em:
<http://www.jornaldebrasil.com.br/viva/561670/exposicao-sherazade-do-artista-capixaba-hilal-sami-hilal/>. Acesso em: 7 mar. 2015.

A Figura 4 mostra um detalhe da obra *Sherazade*, elaborada especialmente para a exposição realizada na Caixa Cultural de Brasília, no ano de 2014, na qual Hilal representa o livro *Histórias das mil e uma noites*. Dispondo livros em uma instalação em que não se define começo nem fim, o artista faz uma releitura das histórias sem fim contadas pela personagem Sherazade no citado livro.

2.2 Convergências e divergências: tipologias de livro de artista

Existem diversas tipologias e conceitos de livro de artista. Julio Plaza, Riva Castleman, Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix e Clive Phillpot são alguns exemplos de estudiosos que abordam os diferentes conceitos deste tipo de obra e são apresentados por Silveira (2008). Silveira reuniu em seu livro *A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista*, um estudo sobre alguns dos principais teóricos do tema. Objetivando mapear as diferentes tipologias do livro de artista, nesta seção, abordaremos o que dizem diferentes teóricos sobre esse tema.

Phillpot é bibliotecário e um estudioso do tema em questão. Ele elaborou conceitos para distinguir os diferentes tipos de livros. De acordo com ele, o livro pode ser categorizado em:

Livro – Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refileadas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.

Livro de arte – Livro em que a arte ou o artista é o assunto.

Livro de Artista – Livro em que um artista é o autor.

Arte do livro – Arte que emprega a forma do livro.

Livro-obra – Obra de arte dependente da estrutura de um livro.

Livro objeto – Objeto de arte que alude à forma de um livro. (PHILLPOT, 1982 apud SILVEIRA, 2008, p. 47-48).

Essas definições são utilizadas para auxiliar na categorização dos livros de artista e no desenvolvimento das coleções. É de grande relevância para o desenvolvimento de uma coleção de livros de artista a definição de suas tipologias, bem como a conceituação e categorização dessas tipologias dentro do acervo. Ainda que, no catálogo, os livros não sejam muito explorados segundo sua tipologia, estas definições orientam o desenvolvimento da coleção, pois através delas é possível definir o que será incorporado ao acervo. Isso é evidenciado na coleção de livros de artista da biblioteca da UFMG que, segundo Cadôr (2012), no início do desenvolvimento da coleção, com a chegada de obras doadas pelos próprios artistas, percebeu-se que alguns deles consideravam livros de artista alguns livros comuns e, por isso, foi criada uma comissão

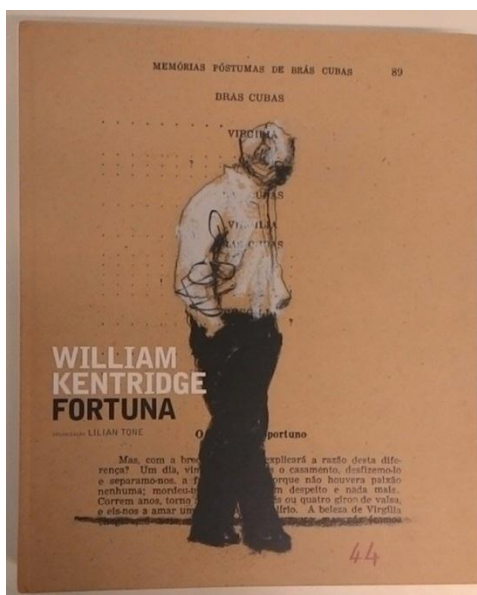
para definir os critérios de aceitação das obras. Para tanto, foi feito um estudo sobre o conceito de livro de artista com objetivo de estabelecer estes critérios.

Segundo Phillpot, conforme podemos visualizar na Figura 7, existem três tipologias de livro de artista: livros-objetos, livros-obras e livros. A característica que essas três categorias apresentam em comum são a autoria, todas são elaboradas por artistas, e a relação com o formato códice.

A conceituação apresentada pelo autor diz que “livros-objetos frequentemente apenas se parecem com livros – eles podem ser objetos sólidos que não podem ser abertos, permitir leitura solitária; eles se tornam escultura” (PHILLPOT *apud* SILVEIRA, 2008, p.47). Em outras palavras, o autor apresenta o conceito de livro-objeto como obras que remetem ao conteúdo textual ou formato semelhante ao códice, mas que possuem uma apresentação mais tátil, ou seja, apresentam conteúdo tridimensional. Um exemplo de livro objeto é o livro *Boundless*, de David Stairs (Figura 22).

O livro-obra, por sua vez, é uma obra de arte realizada nas páginas de um livro, podendo assumir características tridimensionais. Como exemplo dessa tipologia, podemos citar o livro *Fortuna*, de William Kentridge (Figura 5).

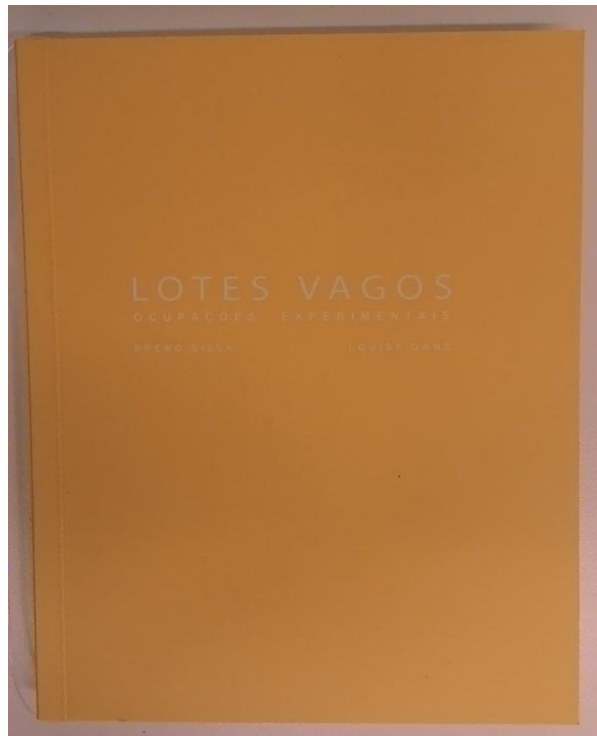
Figura 5 – Fortuna



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A tipologia livro, que Phillpot enquadra dentro do gênero livro de artista, engloba livros com características comuns em que a arte não faz parte da obra, mas que são elaborados por artistas. Para exemplificar este tipo de obra, citamos o livro *Lotes vagos: ocupações experimentais*, de Breno Silva e Louise Ganz (Figura 6).

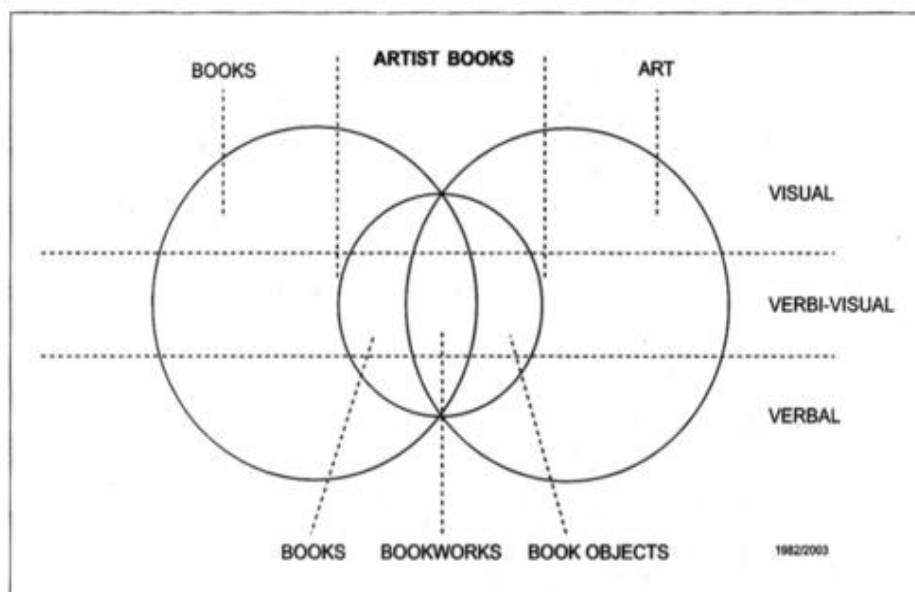
Figura 6 – Lotes vagos



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Para ilustrar a abrangência do livro de artista e suas intersecções, Phillpot apresenta um diagrama (Figura 7) em que representa as tipologias de livros de artista em forma de conjuntos, evidenciando os limites entre cada grupo. O diagrama divide-se primeiramente em dois grandes grupos: livros e arte; além de um grupo menor, denominado livros de artista. Phillpot demonstra as intersecções entre estes grupos de forma a evidenciar os limites entre eles e o tipo de obra que é gerada a partir dessas intersecções. O autor ainda sinaliza, nesses três grupos, as categorias: visual, verbo-visual e verbal. O diagrama apresenta, dentro da categoria livro de artista, subdivisões com as tipologias: *books (livros)*, *bookworks (livros-obra)* e *book objects (livros objeto)*, que são as três tipologias de livros de artista apresentadas pelo autor e que serão apresentadas a seguir.

Figura 7 – Diagrama de Phillpot



Fonte: Phillpot *apud* Moreira, 2011, p.1557 .

Fabris e Costa (1985, p.3) apresentam duas diferentes vertentes para a conceituação do livro de artista. Segundo as autoras, pode haver uma definição mais abrangente cujo início se dá na interação entre arte e literatura e se conclui com livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, e encadernações artísticas. Ou uma definição mais limitadora que, de acordo com as mesmas, “só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras”.

Para Silveira, o livro de artista é categoria principal, a partir da qual existe uma série de ramificações que se desdobram em subcategorias:

[...] o livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação), o livro-objeto (que o precedeu historicamente e ainda o acompanha), o livro-obra (muito mais uma qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo), além de – por que não? – os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo “livro-referentes”, mesmo que remotamente. (SILVEIRA, 2012, p. 52).

Castleman (1994) separa o livro de artista em três períodos a partir da arte moderna. O primeiro, do final do século XIX, quando os livros ilustrados voltam à tona; o segundo, a partir da segunda metade do século XX, quando ocorreu um grande movimento artístico, trazendo à tona o livro de artista, denominado pela autora como

“moderno livro de artista”; e, por último, o livro de artista contemporâneo, “o qual se constrói a partir da visão totalizadora do seu criador, fortemente ligada aos experimentos conceituais” (CASTLEMAN *apud* SILVEIRA, 2008, p. 33).

Para Drucker, o livro de artista tem origem apenas no século XX. Ainda que reconheça a influência dos livros ilustrados, a autora inicia seu livro *The century of artists' books* com a frase: “Livros de artista alcançam maior idade no século 20” (DRUCKER *apud* SILVEIRA, 2008, p. 36). Ao se referir aos livros ilustrados, Drucker afirma que eles não chegam a ser livros de artista, pois se encontram no limite do espaço conceitual onde, segundo a autora, os livros de artista operam.

Plaza (1982) traz uma abordagem mais detalhada sobre livro de artista. Ele categoriza o livro de artista em dois grandes eixos (analógico-sintético-ideogrâmico e analítico-discursivo-lógico) e os subdivide em categorias para as quais atribui as características: tipos de linguagem, critérios, tipo de arte e principais exemplos e autores. Esta categorização é exposta em uma tabela que está representada no Anexo C. Plaza apresenta a tipologia antilivro como uma obra de arte, porém não a considera livro de artista. As tipologias de livros de artista nos séculos XIX e XX apresentadas pelo autor são: livro ilustrado, poema-livro, livro-poema, livro objeto e livro-obra compreendidas no eixo analógico-sintético-ideogrâmico e, no grupo imediatamente próximo, vemos livro conceitual, livro-documento e livro *intermedia* (PLAZA, 1982, p. [3]).

Em linhas gerais, podemos dizer que o livro ilustrado se trata de uma obra em formato tradicional de códice em que o conteúdo, geralmente ficcional, é complementado por ilustrações feitas por artistas. Como exemplo desta categoria, citamos a coleção *Cem Bibliófilos do Brasil*, editada no Brasil no período entre 1943 e 1969, pela *Sociedade dos Bibliófilos do Brasil* (LAGO, 2009, p. 472).

O gênero poema-livro também utiliza como suporte o formato códice. Explorando a bidimensionalidade, seu conteúdo é apresentado em forma de poesia concreta. Um exemplo é o livro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, do poeta francês Stéphane Mallarmé, publicado em 1897 que, segundo Pignatari (2006, p. 128), é uma obra em que a simultaneidade é atingida através do movimento dado às palavras.

Embora as tipologias livro-poema e livro-objeto possuam características em comum e, por isso, dividam a mesma coluna na tabela de Plaza, essas obras possuem também algumas especificidades que as distinguem. O livro-poema é apresentado em formato de códice; todavia, apresenta, entre outras características, a representação de

seu conteúdo através de *pop-up*³, como por exemplo, o livro *Poemobiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, publicado em 1974. Plaza (1982, p. [13]) elenca “transparência - opacidade, perfuração - relevo, vinco - dobra, brilho - cor, corte - desdobragem espacial, elasticidade - flexibilidade, textura - dureza” como características físicas do livro-poema. As páginas soltas sem numeração rompem a sequencialidade da leitura, convidando o leitor a montar sua própria sequência.

O livro objeto se caracteriza por possuir representações ainda mais táteis e romper com o formato códice, podendo “predominar o uso de materiais outros que não o papel, como o metal ou mesmo uma problemática espacial que faz com que o livro se sature na escultura” (PLAZA, 1982, [p.12]). Como exemplo, citamos o *Livro Redondo*, de Hilal Sami Hilal (Figura 9). Por conseguinte, Plaza aponta a transversalidade das duas tipologias de obras no que tange à característica tátil, salientando que as mesmas podem ser migradas para outras mídias, sem prejuízo da experiência estética.

O livro conceitual se apresenta na forma de códice e se caracteriza, principalmente, pela intencionalidade do autor, em que o gesto é mais importante do que a criação em si. Assim, o livro conceitual contempla o registro da construção de uma obra, do seu processo criativo, ou seja, o registro feito pelo próprio artista da sua pesquisa artística. O periódico *Art language*, publicado pela primeira vez em 1969 por um grupo de artistas homônimo ao título da revista, é um exemplo de livro conceitual.

O livro-documento tem por base o formato códice. Concernente ao seu conteúdo, ele contempla o registro, feito pelo artista, da obra já concluída. A esta tipologia cabe, como exemplo, o registro *happenings*. Os gêneros livro conceitual e livro-documento compartilham de uma mesma característica, que é o discurso temporal. Este se refere a um intervalo de tempo específico no conteúdo das obras. Deste modo, o livro conceitual tem seu conteúdo limitado ao período de elaboração de uma obra; já o livro-documento tem seu conteúdo limitado ao período de exposição da obra concluída.

O livro *intermedia* possui suportes variados, como multimeios. Abordando um discurso espacial, esta tipologia explora a comunicação, podendo utilizar diferentes suportes em simultaneidade. A obra *Boîte-en-valise*, publicada no início da década de 1940, pelo artista Marcel Duchamp, é um exemplo dessa tipologia.

Analisando a abordagem de Phillipot e Plaza, observamos que as categorias apresentadas pelos dois teóricos se correlacionam. Traçando um comparativo, podemos

³ Técnica que dá movimento ao livro através de elementos tridimensionais que se projetam no espaço na medida em que as páginas são abertas.

verificar que o livro *intermedia*, o livro-poema e o livro-objeto, de Plaza, estão compreendidos dentro da categoria livro-objeto, elaborada por Phillipot, observando apenas que para Phillipot a obra necessariamente deve apresentar relação com o formato tradicional do livro. O poema-livro encontra-se na tipologia livro-obra. Por fim, o livro ilustrado, livro-documento e livro conceitual relacionam-se à categoria livro, de Phillipot. Todavia, é importante destacar que enquanto para Plaza o livro de artista não necessita se relacionar ao formato códice e por isso pode assumir formas distintas, para Phillipot essa relação é imprescindível.

O Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), situado na cidade de Madri, na Espanha, apresenta uma coleção de livros de artista que permanece sob a guarda da biblioteca e centro de documentação. A coleção é considerada material especial e se constitui pautada no conceito de que

Se trata de una publicación originalmente concebida y diseñada por un artista como obra de arte en sí misma. El autor toma consciencia de las características propias del libro como objeto, intentando ir más allá de su consideración como vehículo de ideas o simple representación de textos e imágenes; y aprovecha aspectos tales como su capacidad de circulación geográfica, su bajo coste y la potencial longevidad del soporte, para hacer más accesibles sus creaciones y llegar de esta manera a un público que no se conforma únicamente con visitar una exposición. (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 200-?)

O MNCARS relata a dificuldade na identificação dos livros de artista e adota uma série de critérios a serem avaliados. A concepção da obra pelo artista como livro de artista é um dado que nem sempre se encontra com facilidade e, por isso, são avaliados “fatores como a participação do autor no *design*, *layout* e edição do livro, a data de publicação, no caso de catálogo de exposição, a editora, a produção anterior do artista podem fornecer algumas pistas”⁴ (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 200-?, tradução nossa).

2.3 Livro de artista e arte do livro

Esta seção não ambiciona abordar a história da arte desde seus primórdios. Devido à extensão do tema, optamos por um recorte dos períodos pós-moderno e contemporâneo para contextualizar o surgimento ou o ‘ressurgimento’ do livro de artista no século XX. Aqui, abordaremos a arte produzida no período de 1960 até 1989 como

⁴ Tradução livre de: factores como la participación del autor en el diseño, maquetación y edición del libro, la fecha de publicación, en caso de tratarse del catálogo de una exposición, la casa editorial, o la producción anterior del artista, pueden dar algunas pistas.

arte pós-modernista; como arte contemporânea, consideraremos as produções artísticas realizadas no período de 1990 até os dias atuais, conforme aponta o teórico Danto (2006, cap. 1).

Conforme Canongia (2005, p.12), nos anos 1950, período pós-guerra, os Estados Unidos substituíram a Europa como capital mundial artístico-cultural. Esta mudança ocasionou uma série de inovações nas formas de expressão da arte, até então tradicionalmente pintura e escultura. A arte moderna tem como característica marcante a ruptura com suas formas tradicionais e inovação de suas categorias.

A década de 1960, início do período pós-modernista, é marcada pelo surgimento de uma nova forma de “fazer artístico”. A *action painting*, técnica de pintura desenvolvida em meados dos anos 1940 pelo artista Jackson Pollock, nos Estados Unidos, em que a tela é retirada do cavalete e posta no chão, é a primeira ruptura do artista com o tradicional pincel, substituindo-o por objetos como panos, facas e outros métodos para atirar ou gotejar a tinta na tela. O ato de pintar integra esta técnica em que o artista rompe com a postura contemplativa de sua criação e interage com a pintura tornando-se parte dela, dançando e girando ao mesmo tempo em que pinta.

Arte pop ou pop art foi um movimento cujo objetivo era tornar a arte popular. Embora seu início seja conhecido na década de 1960, sua primeira representação se deu na colagem do artista Richard Hamilton *O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?* de 1956 (ITAÚ CULTURAL, 20--?). Um dos artistas que mais se destacou nesse tipo de arte foi Andy Warhol com a elaboração de rótulos para as famosas latas de sopas *Campbell's*, assim como a reprodução de rostos de personalidades famosas. No Brasil, alguns produtos da empresa Piraquê tiveram seus rótulos elaborados pela artista Lygia Pape.

Em 1961, nos Estados Unidos, Henry Flint atribui o termo “arte conceitual” para obras em que a linguagem e as ideias transmitidas se sobrepõem a técnica de elaboração da obra. Nesse contexto surge a ready-made e o objet trouvé, tendo como pioneiro o artista Marcel Duchamp cuja obra *Fountain* de 1917, marcou o início desse tipo de arte. A ready-made consiste na escolha de objetos de uso cotidiano produzidos em série, já o objet trouvé escolhe objetos por seu apelo estético e características singulares (ITAÚ CULTURAL, 20--?).

Em meio a uma série de rupturas com a forma tradicional de fazer arte, surge no Brasil a poesia concreta. Em 1958, os artistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos publicam na revista *Noigrandes o Plano-Piloto para Poesia*

Concreta, um texto que apresenta os precursores deste movimento, assim como uma apresentação do mesmo. Um dos maiores representantes deste tipo de arte é o artista Wladimir Dias-Pino, que dedica sua vida a produção de poemas concretos como o poema *A ave*, um de seus mais famosos poemas. A poesia concreta aproxima arte e livro, assim como a arte da ilustração já o havia feito anteriormente (ITAÚ CULTURAL, 20--?).

Em 1975 o poeta, artista, editor, bibliotecário e crítico de arte mexicano Ulises Carrión escreveu um texto, *A nova arte de fazer livros*, em que aponta seu conceito sobre o livro de artista. Ele discorre sobre o livro abordando seus aspectos tradicionais e os novos aspectos que vem sendo incorporados. De acordo com Carrión (2011, p. 9) um escritor é responsável por escrever textos e não pelo livro como um todo, e “o fato de que um texto está contido em um livro se deve somente à dimensão de tal texto; ou, tratando-se de vários textos curtos (poemas, por exemplo), pelo seu número”.

O bibliotecário francês Michel Melot corrobora com esse pensamento. Segundo Melot (2012, p.[23]) “Por muito tempo a história do livro se confundiu com aquela dos conteúdos do livro, com a história das ideias, da literatura e dos gêneros literários, a história, sobretudo, dos autores”. O que nos faz entender que o formato códice, forma contemporânea do livro, é apenas uma entre as diferentes formas que a informação pode ser apresentada. O texto escrito pode ser encontrado em diversos suportes, atualmente os meios mais comuns são o impresso e o digital. A forma códice é comumente utilizada para textos literários, sobretudo não há perda quando essa informação é migrada para outras mídias como a digital, por exemplo.

Existem diferenças entre a leitura de textos digitais e a leitura de textos impressos que precisam ser consideradas. Melot (2012) aponta para a questão da materialidade do livro impresso que pode ser lido integralmente ou não, mas ainda assim se fará presente no espaço a espera de leitores. Já o livro digital, ainda que lido integralmente, poderá se perder na memória de um computador e ao mesmo tempo, um único computador poderá dar acesso a milhares de livros. Entretanto, nem todo volume físico de livro pode ser substituído pelo digital. É preciso atentar para as questões de ilustrações que carecem de alta resolução para que não se perca a qualidade da imagem. Há ainda a questão da tridimensionalidade e da experiência tátil proporcionada pelo contato direto com a obra. É neste sentido que o livro de artista, muitas vezes, se configura objeto essencialmente material, devido sua proposta mais sensorial do que visual.

Carrión (2011, p. 12) define livro como “uma sequência de espaço e tempo” e divide o livro em dois momentos: a nova arte de fazer livros e a velha arte de fazer livros. Na velha arte, o escritor é responsável pelo conteúdo intelectual escrito, se preocupando com a produção de um texto bem escrito que não se torne cansativo para o leitor. Os livros possuem um mesmo formato, o que os difere são as palavras em seu conteúdo. Na nova arte o escritor se torna responsável pelo livro como um todo. Este livro pode conter texto ou não, pode apresentar uma única palavra, milhares ou nenhuma. Na nova arte o escritor pode apresentar uma sequência de diferentes imagens, texturas, formas, entre outros. Neste novo formato o livro e o seu conteúdo são inseparáveis.

2.4 Cultura livreira e o Livro de artista

No que concerne à produção de livro de artista, existem duas tipologias distintas que são os livros em edição e os livros artesanais. Ambos tiveram sua origem em diferentes momentos históricos e passaram a conviver concomitantemente até os dias atuais.

Os livros em edição são aqueles confeccionados por editoras ou através do Xeroxarte e, por isso, atingem uma escala maior de produção, bem como a padronização de seu conteúdo. De acordo com Veneroso (2004, p. 93), nas décadas de 1960 e 1970, o livro de artista em edição começa a ser explorado, pois é nesse mesmo período que surgem os processos de impressão em *off-set*, possibilitando maior reprodutibilidade, rapidez e economia na produção dos livros.

Além das novas técnicas de impressão, Veneroso (2004, p. 93) menciona que “a popularização da fotografia, o surgimento dos computadores e a forte presença da televisão têm um impacto sobre a produção dos livros de artista, afetando tanto sua proposta estética quanto seus aspectos técnicos”. O Xeroxarte ou Xerox Book, como também é conhecido, começou a ser explorado no final da década de 1960, na Europa, chegando ao Brasil em meados da década de 1970. Veloni (apud CÓRDULA, 2004, p. 119) afirma que, quando esta técnica passa a ser explorada no Brasil,

Fatores como o baixo custo de produção, a rapidez de impressão e a acessibilidade contribuem, neste momento histórico brasileiro, para uma efetiva exploração deste meio de informação estética, propiciando um número muito maior de fruidores. Isto conflita com o mercado de arte, pois a inacessibilidade e a distância mitificam o objeto/obra, que por sua vez é elevado a um plano espiritual. Quando este objeto/obra torna-se tocável e

acessível, perde a aura, morre o mito. Este também é um dos objetivos da Xeroxarte: a morte do mito. (VELONI apud CÓRDULA, 2004, p.119).

De modo que a Xeroxarte foi um recurso bastante explorado pelos artistas do mundo todo, na missão de popularizar e desmitificar a arte. Como exemplo, Fabris cita alguns artistas que fizeram uso dessa técnica, como Aloísio Magalhães, Krasniansky, Hudinílson Jr. Brancatelli, Mario Ramiro, Rafael França e Christello.

Os livros artesanais são aqueles produzidos artesanalmente pelo artista; muitas vezes são peças únicas, utilizando papéis distintos (opacos, transparentes, de maior ou menor gramatura, de diferentes tamanhos, etc.), contendo gravuras feitas a mão, litogravuras, pinturas, encadernações artesanais etc. Esse tipo de livro exige uma produção minuciosa e geralmente são feitos um a um, o que gera, por mais que possam ser semelhantes entre si, exemplares únicos. Com o aparente desinteresse do mercado editorial, os livros de artista passam a ser elaborados de forma artesanal, na década de 1980, talvez com o intuito de expressar uma experiência mais sensorial. Segundo Monteiro (2001, p. 29), nas décadas de 1980 e 1990, ocorre o “amadurecimento das reflexões críticas sobre o tema, tendência acompanhada por uma crescente profissionalização dos canais de circulação do livro de artista”.

Após sua exploração em larga escala através dos livros editados nas décadas de 1960 e 1970, em 1980 e a perda de interesse das editoras nos livros de artistas, sua produção passa a ser artesanal. Tendo em sua origem um movimento cujo objetivo era a democratização da arte, o livro de artista frustra seus interesses iniciais na medida em que não consegue se popularizar, permanecendo em mãos de colecionadores e de instituições.

Na década de 1990 é inaugurada no Brasil a editora Cosac Naify. Com o enfoque inicial sobre os livros de artista a editora tem como marco o lançamento do livro Barroco de Lírios do Artista Tunga, um dos principais artistas contemporâneos. Este movimento gerou um novo aumento na produção de livros de artistas. A editora Cosac Naify se especializou em edições de luxo chegando a ser uma das principais editoras brasileiras da área de arte. No final do ano 2015 a editora anunciou o encerramento de suas atividades. Segundo Charles Cosac, editor e fundador da Cosac Naify, a motivação para o fechamento da editora foi

o fato de suas publicações — voltadas a áreas como literatura, artes visuais, arquitetura e design — terem alto custo de produção e serem consumidas por um público restrito. A alternativa de fazer edições mais simples ou ampliar o foco em obras de domínio público, segundo Cosac, descaracterizaria o padrão

de qualidade e a proposta curatorial lançada pela editora há quase 20 anos. (PERGUNTAS, 2015)

Além da Cosac Naify, atualmente existem editoras especializadas na produção de livro de artista e livro de arte no Brasil. *A Bolha, Estúdio Baren, Edições Tijuana, Dodo Publicações*, são alguns exemplos de editoras que atuam na publicação de livro de artista no atual cenário brasileiro. É comum encontrarmos as publicações dessas editoras à venda em feiras de livros de arte e também nos sites das próprias editoras. Algumas delas possuem livrarias físicas onde são comercializadas suas produções, como é o caso da editora A Bolha, que possui uma loja física na Comuna⁵.

As feiras de livros de arte tem se tornado um veículo cada vez mais forte para a comercialização do livro de artista. Recentemente o Parque Lage sediou uma das maiores feiras de arte impressa do Brasil, a 10ª Feira Tijuana (7 e 8 de maio de 2016). De periodicidade irregular (acontece uma ou duas vezes por ano), a Feira Tijuana teve origem em São Paulo em 2010 e desde então vem ocupando espaços nacionais e internacionais⁶, tendo sua 10ª edição realizada na cidade do Rio de Janeiro pela primeira vez. A feira reuniu uma série de editoras, coletivos e produções independentes de artistas nacionais e internacionais onde publicações, livros de artista, gravuras e pôsteres foram comercializados.

Na cidade do Rio de Janeiro a feira Pão de Forma ocorre mensalmente desde 2013, quando teve sua primeira edição realizada na Comuna. A feira é aberta a editoras, coletivos e produções independentes que, mediante inscrição prévia, podem expor e vender suas obras. A feira surgiu de uma parceria entre a editora A Bolha e os organizadores da Comuna.

Produções independentes como o periódico *Wildlife cabuloza*, produzido pelo professor e artista Pedro Sánchez são frequentemente comercializados em feiras de livros de arte e eventos de arte em que a comercialização é permitida. *Wildlife cabuloza*, segundo Sánchez é uma revista pôster que teve início em 2013, produzida através de gravação e impressão em xilogravura. Embora sua elaboração seja totalmente artesanal a revista não é assinada nem numerada. A revista é também comercializada na livraria da editora A Bolha, que está situada na Comuna.

⁵ Espaço criado em 2011 através de projeto cultural comunitário, situado no bairro Botafogo da cidade do Rio de Janeiro, a comuna reúne uma pluralidade cultural com bar, hamburgueria, *lounge*, espaço expositivo e comercialização de objetos de arte.

⁶ A 7ª edição da feira foi sediada em Buenos Aires (Argentina), a 8ª edição foi sediada em Lima (Peru).

Através desta análise percebemos que há uma restrição no que tange a aquisição deste tipo de obra devido aos espaços de comercialização que são explorados na veiculação dessas obras. Salvo exceções, o livro de artista encontra como espaço de comercialização galerias, leilões, feiras de livros e impressos de arte e eventos de arte, o que o torna ainda bastante restrito ao universo da arte. Escapa-nos a compreensão dos motivos que levam editoras como a Cosac Naify às prateleiras de livrarias enquanto outras permanecem restritas ao mercado da arte, fato esse que se sugere analisar em pesquisas futuras.

2.5 Entre o museu e a biblioteca: o lugar do livro de artista

Livro ilustrado, poema-livro, livro-poema, livro objeto, livro conceitual, livro-documento, livro *intermedia*, antilivro, livro obra, livro de artista, livro. Produzido no âmbito das artes com objetivo de ruptura, de reflexão e de apropriação, o livro de artista, enquanto objeto de coleções institucionais, se encontra no limiar entre o museu, espaço expositivo, e a biblioteca, espaço de pesquisa.

Elaborado por artistas, o livro de artista é livro antes de ser de artista ou é de artista antes de ser livro? É obra de arte ainda que livro e livro ainda que obra arte? Às vezes, é mais ‘de artista’; outras, é mais ‘livro’. Essas questões dificultam a definição – se é que é possível designar isto – de qual o lugar mais adequado a sua guarda: museu ou biblioteca?

Embora na Europa se perceba um consenso sobre a guarda dos livros de artista em bibliotecas, no Brasil ainda paira um impasse. Ainda que as bibliotecas sejam maioria, compreendemos que não existe uma resposta fechada, uma definição definitiva sobre o lugar do livro de artista. Vimos que entre os teóricos existem divergências sobre o que se enquadra como livro de artista e o que é objeto de arte. É provável que essa dificuldade em conceituar e classificar o livro de artista ocasione incertezas quanto a sua guarda.

Ao longo desta pesquisa, mesmo não sendo o objetivo central do estudo, verificamos que, no Brasil, os livros de artista são mais frequentes em bibliotecas do que em museus. Não que os museus não se apropriem desse tipo de obra para suas exposições, mas a guarda é mais observada entre as bibliotecas. Alguns exemplos que encontramos foram os da biblioteca da UFMG, já citado anteriormente; da biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro (CCBB); da biblioteca da Fundação

Edson Queiroz, da Universidade de Fortaleza (Unifor); e da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro.

Diferentemente dos exemplos anteriores, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) possui uma conduta distinta. A coleção de livros de artista iniciada por Herkenhoff em sua gestão no MNBA tem sua guarda na reserva técnica museológica. Porém este acervo se encontra sem tratamento (ou seja, sem identificação e sem registros de descrição de forma e conteúdo) e indisponível para consulta até o momento. Há indícios de que o local de guarda dessa coleção possa não ser definitivo e, portanto, ela pode ainda ser transferida para a biblioteca da instituição.

Herkenhoff (2008) publicou um artigo em que questiona o lugar dos pequenos gestos e das pequenas obras, entre as quais ele aborda o livro de artista e exemplifica a falta de aceitação desse tipo de obra, com o caso do MNBA em 2002. Nessa época, o MNBA não possuía interesse em livros de artista, assim como muitos outros museus.

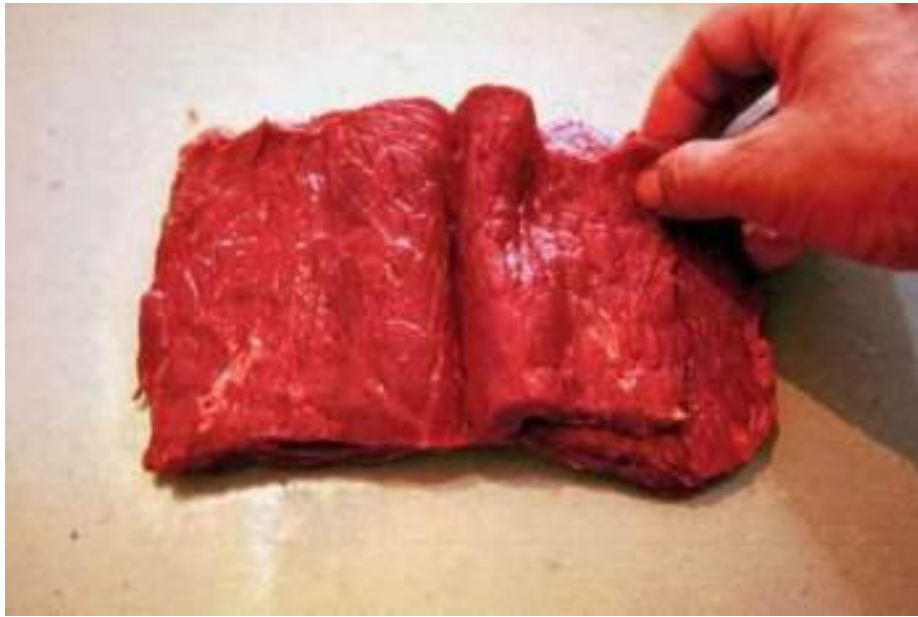
Em 2002, o Museu Nacional de Belas Artes não possuía em seu acervo um único livro-de-artista. É que além de não dominar o conceito desses objetos, a estrutura do museu alegava que essa categoria de obra não se enquadrava nas hipóteses de classificação do Sistema Donato de catalogação de obras de arte. (HERKENHOFF FILHO, 2008, p. 201)

As regras de descrição museológicas costumam ser bastante minuciosas, cabendo ao catalogador descrever todos os detalhes físicos do material. No caso de um livro, seguindo essas regras, é necessário descrever cada página com detalhes de conteúdo, margens, imagens, laudo técnico etc. Enquanto isso, a descrição biblioteconômica toma por base o livro como um todo, o que torna ágil o processo de representação descritiva.

Conforme mencionamos no item 1.2, os livros de artista do MAR também passaram pelo dilema do local de guarda. A decisão de guarda pela biblioteca aconteceu após diversas ponderações, em que foram verificadas questões como processamento técnico, armazenagem e acesso.

As indagações que permeiam a discussão sobre o local de guarda do livro de artista são amplas. Além dos critérios de descrição já citados anteriormente, é preciso verificar as condições de armazenagem. Os livros de artista podem divergir dos livros comuns, por possuírem características bastante peculiares de formato e matéria-prima. É importante refletirmos sobre alguns exemplos, como o *Livro de Carne*, de Artur Barrio (Figura 8).

Figura 8 – Livro de Carne



Fonte: Site Muvi advant Disponível em:
http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/livro_de_carne.htm. Acesso em: 29
mar. 2015.

Por ser composto de matéria orgânica altamente perecível, o *Livro de Carne* demanda cuidados em sua armazenagem. Além de isolá-lo do restante do acervo, é preciso também acondicioná-lo em ambiente resfriado, para garantir maior durabilidade. Entretanto, embora seja acondicionado em local rigorosamente refrigerado esta é uma peça de vida curta. Elaborado em 1977, em Paris, o livro foi adquirido pelo Centre Georges Pompidou e, em 1998, foi refeito para a XXIV Bienal de São Paulo.

A obra *Sherazade*, de Hilal Sami Hilal (Figura 4) é outro exemplo de livro de artista que chama atenção pelos cuidados necessários à sua armazenagem. Por se tratar de instalação é provável que o registro da obra prevaleça à guarda da obra. Neste caso, os cuidados demandam atenção não apenas pelo tipo de matéria-prima de que é composto, mas pelo seu grande formato. As produções de livros de Hilal não desafiam apenas pelo tamanho, em alguns casos os cuidados de acondicionamento estão mais ligados à matéria-prima que compõe a obra, como por exemplo, o *Livro Redondo* (Figura 9), elaborado a partir de fios de cobre.

Figura 9 – Livro Redondo



Fonte: Site Antonio Miranda. Disponível em:
http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/hilal_sami_hilal.html. Acesso em: 29 mar. 2015.

Os cuidados de guarda para a preservação do *Livro Redondo* referem-se ao controle rigoroso de umidade, para evitar oxidação do cobre. É preciso ainda mantê-lo a uma distância segura de outras obras, para que não sejam danificadas ao contato com o metal.

As diversas particularidades na armazenagem dos livros de artista exigem de seu local de guarda um espaço que se adeque a diferentes formatos, tamanhos e matérias-primas. Invólucros, armários e controle do ambiente muitas vezes são distintos para cada obra, o que pode dificultar a guarda dentro do mesmo espaço.

O acesso à coleção é outro fator que deve ser avaliado. Os livros de artista são obras elaboradas tendo, entre seus objetivos, a disseminação, a concessão de acesso ao público. Portanto, sua guarda deve permitir consulta de pesquisadores, estudiosos e o público em geral, caso contrário sua guarda vai de encontro a um dos princípios de criação do livro de artista, o acesso.

A descrição das obras pode parecer mais fácil aos bibliotecários; contudo, obras como o *Livro de Carne*, de Barrio, ou o *Livro Redondo*, de Hilal, aproximam-se mais das regras de descrição adotadas por museólogos. Livros como estes podem ser problemáticos em uma biblioteca, no que tange a sua guarda; no entanto, os livros de

artista em formatos mais semelhantes ao livro tradicional se adequam perfeitamente ao espaço, sem ser necessário alterá-lo.

O acesso permanente, integral e para uso multifacetado (leitura, empréstimo domiciliar, consulta casual) às obras é uma prática comum às bibliotecas; já os museus possuem outro regime de apresentação das obras e de sua circulação, em geral, por trabalharem com obras originais e não reproduzidas. Analisando essas três características acerca da guarda do livro de artista (descrição, armazenagem e acesso), podemos observar preliminarmente que enquanto alguns deles são mais bem atendidos em reservas de museus, outros o são mais facilmente em bibliotecas, o que evidencia a necessidade de adaptação do espaço para receber esse tipo de obra. Seja museu ou biblioteca, a instituição que guarda livros de artista precisa preparar-se tecnicamente para tratá-lo, organizar seu espaço, oferecendo o acondicionamento adequado, de acordo com as necessidades de cada obra, e disponibilizando acesso aos consulentes.

2.6 Livro de artista e organização do conhecimento

Como já vimos anteriormente, é comum o livro de artista romper com o formato tradicional do livro. Algumas vezes, essa ruptura transcende à forma e dispõe as informações fora dos padrões. O livro tradicional apresenta comumente a estrutura padrão, tanto em formato quanto na disposição de informações. Em linhas gerais, o livro tradicional apresenta capa, folha de rosto, sumário, texto e colofão que obedecem às normas de publicação. Essa estrutura auxilia o processo de catalogação descritiva e indexação dos livros, que seguem normas e códigos prevendo este padrão. O livro de artista apresenta-se nas mais variadas formas e estruturas:

Deslocadas dos espaços tradicionais para os quais as técnicas de análise de assunto dão destaque – folha de rosto, páginas preliminares, colofão e outros – as fontes de informação para identificação do livro de artista podem estar dentre as folhas que antecedem ou procedem o colofão ou em outro local eleito pelo artista, inclusive em outro local que não no livro. Há obras em que é o discurso do editor/autor/organizador, ao fim do texto, que revela o livro. E há ainda livros sem texto. Também livros nos quais as informações necessárias para a catalogação não estão na obra, mas em obras de referência ou fazem parte do “discurso” do artista, registrado em outras fontes (sites, livros, reportagens). (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 12).

A pesquisa (principalmente no território da Arte) para a descrição do livro de artista é um procedimento obrigatório, seja para confirmar sua tipologia ou para o levantamento de informações para sua descrição. As informações que não se encontram na fonte prescrita precisam ser consideradas, e esses processos precisam ser registrados

e regulamentados na unidade de informação, de forma a gerar uma padronização no tratamento desses itens. De acordo com Ribeiro (1995, p. 1-3 *apud* ARAÚJO, 2014, p.12), quando não são encontrados dados na própria obra para a sua descrição, devemos buscar informação em qualquer fonte disponível.

Sabemos que alguns livros de artista são obras únicas; outros possuem tiragem bastante limitada. Devido a suas especificidades e também por tratar-se de uma obra de arte, o livro de artista pode comumente receber o tratamento técnico de obras raras e especiais, como no caso da biblioteca da UFMG, em que a descrição do livro segue os campos indicados no *Manual para entrada de dados bibliográficos em formato MARC 21: ênfase em obras raras e especiais*, elaborado por Messina-Ramos (2011). A biblioteca do MAR adota o padrão de catalogação indicado nesse manual, utilizando os campos MARC21, sugeridos, conforme podemos observar, no ANEXO A.

Por serem tratados como obras especiais, os livros de artista são usualmente armazenados em áreas de acesso restrito. A preocupação com a preservação do acervo é fundamental e, por isso, a localização fixa é a mais indicada para garantir a longevidade do acervo (PINHEIRO, 2007, p.43). A classificação dos itens pode coexistir com a localização fixa; contudo, a classificação não terá utilidade de localização e sim de indexação.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta é uma pesquisa exploratória, de caráter qualitativo, que utilizou diferentes instrumentos de coleta de dados, realizando a triangulação dos dados obtidos. Os procedimentos metodológicos estão divididos em duas etapas:

- Estudo teórico
- Estudo de campo.

O estudo teórico consiste em uma pesquisa de cunho bibliográfico que teve por objetivo conhecer e confrontar as diferentes tipologias e conceitos que são atribuídos ao livro de artista. Os dados obtidos no estudo teórico foram utilizados na análise dos dados obtidos no estudo de campo.

A segunda etapa consistiu em uma pesquisa de campo que objetivou a coleta e análise de dados referentes à Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista do MAR e se subdivide em dois momentos:

- Pesquisa documental
- Entrevista com donatário

O objetivo desta etapa é compreender o perfil da Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista, com base nos conceitos apresentados pelos principais teóricos da área em confronto com a entrevista cedida por Herkenhoff. Assim, os dados coletados na pesquisa documental foram analisados a luz do conteúdo obtido no estudo teórico e das informações fornecidas por Herkenhoff a fim de categorizar os exemplares de livros de artista em análise de acordo com as tipologias apresentadas pelos teóricos e pelo doador da coleção.

A pesquisa documental teve caráter qualitativo e consistiu em uma análise dos itens que compõem a coleção através de uma amostragem. Os critérios de seleção dos itens pesquisados foram baseados em uma avaliação da lista de obras elaborada pelo próprio colecionador, disponível no Anexo B. Observamos as características de conteúdo das obras cujos temas variam de livros em que a obra do artista é apresentada a partir de publicações elaboradas pelo próprio artista (seja em exemplar único ou em edição), livros que apresentam as obras do artista e são representados através de publicação elaborada por terceiros, livros que são uma obra de arte em si, assumindo formas tridimensionais ou bidimensionais e livros que abordam a teoria da temática livro de artista. A partir destas características os itens foram selecionados aleatoriamente para análise.

As obras analisadas foram divididas em duas variáveis nominais, de acordo com seu formato:

- 1) livros em formato de códice; e
- 2) livros em formatos diversos.

Para entender melhor a definição de códice e delimitar a abrangência que o termo assumirá no contexto da presente pesquisa, buscamos compreender seu significado. Segundo Manguel,

O códice foi uma invenção pagã. Segundo Suetônio, Júlio César foi o primeiro a dobrar um rolo em páginas, para despachos a suas tropas. Os cristãos primitivos adotaram o códice porque descobriram que era muito prático para carregar escondidos em suas vestes, textos que estavam proibidos pelas autoridades romanas. As páginas podiam ser numeradas, permitindo ao leitor acesso fácil às seções, e textos separados, como as Epístolas, podiam ser facilmente encadernados em um pacote conveniente. (MANGUEL, 2004, p. [30]).

Devido a sua praticidade, o códice foi rapidamente incorporado como novo formato de livro. Elaborado através da dobra de folhas e formação de cadernos que eram unidos através de costuras, o códice utilizava como principal matéria-prima o pergaminho, uma vez que o papiro era um material mais quebradiço.

Para Cunha e Cavalcanti

Códice *códex, códices* (pl.) 1 ARQ “conjunto que agrupa vários documentos justapostos, tais como diplomas” (ROFUN, p. 286). 2. BIB GRÁF livro antigo, manuscrito, anterior à invenção da imprensa (*circa* 1450), formado com folhas de pergaminho ou papiro e de valor histórico ou literário. No códice, ao contrário dos rolos de papiros, as folhas estavam reunidas como nos livros atuais. (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p.88).

Houaiss (2008) faz uma descrição aprofundada deste conceito, buscando nos períodos mais remotos exemplos da origem deste formato

1 BIBL HIST Pequena placa encerada (freq. de marfim ou madeira), us. pelos antigos romanos para escrever, tábula, pugilar **2** BBIL HIST conjunto dessas placas, articulado por dobradiças, constituindo uma espécie de livro [...] **3** p. ext. BIBL HIST grupo de folhas de pergaminho manuscritas, unidas numa espécie de livro, por cadarços e/ou cosedura e encadernação (HOUAISS, 2008, p.?).

Como se pode observar, Houaiss relaciona o formato códice ao livro. Ainda que ele considere códice o conjunto de placas unidas por dobradiças, as placas individuais também são consideradas como tal. Para compreendermos melhor esta definição buscamos o conceito de livro atribuído pelo mesmo autor

1 coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura, etc., formando um volume que se recobre com capa resistente [...] **7** conjunto de lâminas de qualquer material, em formato de folha, ger. unidas umas às outras como as folhas de um livro (HOUAISS, 2008, p.?).

Percebemos que esta definição aborda a necessidade da união de páginas como características do livro. O mesmo autor ainda discorre sobre o conceito de livro em sua obra intitulada *Elementos de bibliologia*, trazendo a seguinte definição:

A palavra “livro”, portuguesa, derivada latina *liber, libri*, no acusativo *librum* – e tem como correspondentes, em francês, *livre* em espanhol, *libro*, em inglês *book*, em alemão *buch*. Primitivamente, *liber* em latim significa provavelmente o córtice de vegetais, particularmente de certos vegetais em que esse córtice se apresentava de forma laminada. Em sua significação mais genérica, é uma reunião de folhas, em branco, manuscritas ou impressas (três graus, já daí), sobretudo, hoje em dia, de fôlhas impressas tipograficamente, elaborado e conservado com a finalidade de transmitir às gerações vivas, vivendas e vivturas o conhecimento passado e coetâneo já adquirido, para inserir-se na práxis social, como elemento da ação humana, factual, factiva e cognitiva. (HOUAISS, 1983, p.27).

As autoras Faria e Pericão (2008) apresentam como definição de livro o “conjunto de cadernos, manuscritos ou impressos, costurados ordenadamente e formando um bloco. [...] O livro supõe um suporte, signos, um processo de inscrição, um significado.”

Com base nas definições apresentadas, consideramos códice como conjunto de folhas coladas, presas ou costuradas por uma encadernação em brochura ou espiral, não necessariamente dobradas em cadernos. Livros que possuam formato de códice ainda que tenham sofrido intervenções artísticas, tais como páginas arrancadas, pinturas ou desenhos nas páginas, foram categorizados dentro da variável “formato de códice”, exceto aqueles que sofreram intervenções que descaracterizam a forma tradicional do livro (retangular).

A Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista do MAR possui aproximadamente 1200 itens, dos quais foram analisados ao todo dez itens representativos das duas variáveis: formato códice e formatos diversos. Na análise realizamos a identificação das obras, relacionando-as e classificando-as, conforme as categorias encontradas na primeira etapa da pesquisa, e quantificando as tipologias presentes. Os itens foram selecionados de forma aleatória, visando contemplar publicações distintas que representem diferentes tipologias do acervo buscando localizar exemplos das categorias apresentadas por Plaza e Phillipot e também exemplos tipológicos que não se enquadram nestas classificações.

Nossa pesquisa de campo investigou as motivações do donatário para o desenvolvimento da coleção, bem como seus critérios de seleção e sua visão sobre o conceito livro de artista. Para tanto, realizamos uma entrevista, objetivando um direcionamento e maior aprofundamento do tema. A entrevista foi realizada com o

curador do museu e conformador da coleção em questão, Paulo Herkenhoff, através da técnica de entrevista semiestruturada (SEVERINO, 2010, p. 125), para a qual elaboramos um roteiro de questões diretivas (APÊNDICE A). O objetivo foi entender a formação do acervo e a visão de Herkenhoff sobre o objeto de estudo. A triangulação de dados possibilitou o confronto de informações teóricas com os dados analisados e com o depoimento do conformador da coleção. Com este método, buscamos alcançar a compreensão do perfil da coleção.

Ao longo do texto optamos por dar destaque aos títulos das obras analisadas grifando o título com negrito. Toda vez que um título é citado utilizamos a opção itálico, e toda vez que o título citado faz parte do corpus da pesquisa destacamos através da utilização de itálico e negrito. Essa decisão visa dar destaque as obras em análise, tornando mais fácil a visualização e isolamento dos títulos.

3.1 Coleta de dados e composição do corpus de análise

Distribuindo os aproximados 1200 itens da coleção dentro das variáveis adotadas, encontramos 89 itens que se enquadram na categoria formatos diversos anteriormente definida. Por conseguinte, analisamos dez itens representativos, destacando na análise as características físicas que o distinguem enquanto variáveis. Destes, cinco pertencem à categoria formato códice e cinco pertencem à categoria formatos diversos. Destacamos que as obras selecionadas são consideradas por Herkenhoff como livro de artista.

Através da observação e análise dos itens selecionados, a coleta dos dados se deu nas dependências da biblioteca do MAR, onde a coleção se encontra. Realizamos uma descrição de cada item, os quais, *a priori*, foram observados e listados com ficha de análise representada no quadro 1:

Quadro 1 – Primeiro modelo de ficha de análise

1) Autor:			
2) Título:			
3) Local de publicação:			
4) Editor:		5) Data:	
6) Tipo de encadernação:			
7) Tipo de capa:			
8) Tipo de papel:			
9) Características de conteúdo (visual, textual)			
10) Tipo de informação (teórica, artística):			
11) Técnica utilizada:			
12) Tiragem da obra:			
13) Assinatura do autor:			

Uma vez que a coleção é bastante diversificada, com itens que possuem particularidades específicas as quais não são possíveis identificar antes da observação, no contato com o acervo na análise dos primeiros itens verificamos a necessidade de ampliar os critérios de observação. Com isso, a pesquisa gerou uma descrição a *posteriori*, o que resultou na seguinte ficha de análise.

Quadro 2 – Segundo modelo de ficha de análise

1) Autor (profissão/formação):			
2) Título:			
3) Local de publicação:			
4) Editor:		5) Data de publicação:	
6) Dimensões:			
7) Tipo de encadernação:			
8) Tipo de capa:			
9) Tipo de papel:			
10) Características de conteúdo (visual, textual):			
11) Tipo de informação (teórica, artística):			
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não
13) Exemplar numerado:		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração _____	<input type="checkbox"/> Não
14) Técnica:			
15) Tiragem			
16) Materiais:			
17) Observações:			

Percebemos a necessidade de incluir alguns campos para melhor descrever e analisar as obras, tais como: dimensão das obras, informação de numeração, materiais e um campo para observações gerais. O novo modelo de ficha amplia as possibilidades de análise através do campo observações, que caracteriza uma análise mais aberta permitindo a descrição elaborada de acordo com as especificidades de obras que possam ter características particulares não contempladas nos outros campos.

A informação sobre o **autor** auxiliará na construção do perfil dos autores da coleção. Conhecer quem são esses autores e quais suas áreas de atuação é de extrema relevância para a definição dos critérios de aceitação dos itens que poderão entrar futuramente na coleção do MAR. A informação de **título** será utilizada como nomeador da obra. O **local** da publicação é relevante para mapearmos a procedência das obras da coleção (países, regiões, cidades). Conhecer os **editores** das obras nos auxiliará a entender como se dá o processo de publicação, verificando quais editoras se engajaram na proposta do livro de artista e quais artistas se lançaram autonomamente, editando suas publicações.

A informação de **data** atuará como um elemento de contextualização do período de produção das obras. A informação de **dimensão** das obras tem o intuito de mensurar o formato da obra e também fornecer ao leitor desta pesquisa maior proximidade das obras em análise. O **tipo de encadernação**, de **capa** e de **papel** utilizados na obra nos fornecerá uma visibilidade dos recursos materiais utilizados para a composição dos itens. As **características de conteúdo** evidenciarão se há uma tendência predominante ou se há uniformidade nos itens da coleção.

O **tipo de informação** contido nas obras servirá de base para entendermos quais os desdobramentos da coleção, quais os assuntos que ela contempla. A **assinatura do autor** é comum aos livros de artista, principalmente aos que possuem pequenas tiragens; por isso, verificar quais os itens analisados possuem tal assinatura torna-se relevante como elemento que apresenta uma característica comum neste tipo de obra, da mesma forma a informação de **exemplar numerado** contribui para a mesma finalidade. As **técnicas** utilizadas para a elaboração dos livros permitirão verificar uma tendência na coleção ou ainda sua diversidade.

A **tiragem** da obra é uma informação relevante para a verificação de uma possível média de tiragem entre as obras e de que forma ocorrem variações que podem estar relacionadas, dentre outros fatores, a quem os edita e às técnicas de reprodução. A informação de tiragem auxiliará também na verificação de exemplares únicos ou reprodução em pequena, média ou larga escala. Os dados de **materiais** descrevem os diferentes tipos de matéria prima utilizadas pelo artista e auxilia na descrição da obra. O campo de **observações** amplia as possibilidades de descrição das obras, podendo ser utilizado para descrever informações que não estejam contidas nos outros campos, incluir dados extraídos de outras fontes e observações em geral feitas pelo pesquisador.

Os dados foram apresentados de forma textual e representados através de imagens dos itens em análise, suas respectivas fichas de análise estão disponíveis nos Apêndices B e C. Ao contrário das imagens de obras apresentadas na revisão de literatura, as obras aqui analisadas serão fotografadas diretamente, no contexto da própria coleção, objetivando representá-las em suas condições atuais de conservação e garantindo fidelidade ao objeto de pesquisa.

3.2 Análise

Para que possamos cruzar as características encontradas nos itens observados com as características das tipologias de livros de artista apresentadas por teóricos, selecionamos, com base na revisão de literatura realizada anteriormente, dois teóricos que abordam as tipologias de livros de artista com maior profundidade e detalhamento. Dessa forma, a análise dos dados foi realizada através do cruzamento dos dados coletados com as características apresentadas por Phillipot e Plaza. Além da análise tipológica, realizamos uma avaliação das técnicas utilizadas para a confecção do livro de artista, tais como serigrafia, manuscritos, xeroxarte e impressão gráfica, entre outros.

4 INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Como mencionado, a Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista do MAR possui aproximadamente 1200 itens, entre os quais podemos identificar vasta variedade de tipologias de livros que se diferenciam em formato, método de leitura e conteúdo. De livros clássicos que marcaram a história do livro de artista a livros não tão conhecidos, a coleção compreende obras nacionais e internacionais. A seguir, apresentaremos o método de formação da coleção adotado por Herkenhoff e conheceremos uma parte da coleção mais profundamente através da descrição e análise das obras selecionadas.

4.1 A formação da coleção

A formação da coleção Paulo Herkenhoff teve início na década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro, onde Herkenhoff passou a adquirir obras cujo apelo visual o fizeram reuni-las no âmbito de uma coleção pessoal de livros de artista. As aquisições se deram através de compra e, segundo o próprio, em alguns casos são presentes dos próprios artistas. Na entrevista cedida a esta pesquisa, Herkenhoff nos conta um pouco sobre como se deu a aquisição dessas obras, informando seus critérios de seleção:

P: Mas eu também nunca investi alto em livros muito caros. Eu podia ter comprado num certo momento o *Livro da criação*, mas eu não tinha...ou era o *Livro da criação* ou era tantas outras coisas. E eu sempre optei, eu acho, por essa questão da diversidade, porque no fundo eu não sou um colecionador, sabe, sou mais muito mais um curioso. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Uma questão que nos atingiu é como se deu a relação entre a formação de uma coleção que teve início há cerca de 40 anos e a doação da mesma ao MAR. O processo de formação da coleção e seu destino final foi uma dúvida que nos instigou e que foi sanada através da entrevista. Herkenhoff esclarece essa questão com a seguinte fala:

P: Eu...não faço coleção para ter, eu faço coleção porque eu acho que aquele conjunto merece uma atenção, depois posso até não querer mais, mas merece uma atenção para ter um destino público. Eu sou um colecionador, mas não pensando em mim, porque se eu fosse pensar em mim eu estava milionário, entendeu? Eu estava milionário, mas quando eu faço uma coleção eu não fico comprando coisas que o colecionador está comprando, posso até ter o dinheiro. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

A experiência de Herkenhoff com disseminação da cultura escrita vem de longa data, na cidade de Cachoeiro de Itapemirim. Segundo Herkenhoff desde a infância a ânsia de compartilhar conteúdos lhe acompanha. Foi na infância que ele experimentou pela primeira vez disseminar sua coleção de livros, conforme ele relata na entrevista

cedida a esta pesquisa. A iniciativa infantil foi tão surpreendente quanto o aprendizado que Herkenhoff nos relata:

P: Eu, quando era pequeno, tinha uma coleção da Melhoramentos, eram uns livrinhos infantis. Cem exemplares, cem números. Eu completei. Aí lia um, meu pai me dava mesada eu comprava outro, comprava dois eu ia lendo. Quando eu completei cem, eu tinha lido tudo, eu levei pra minha sala de aula e emprestei os cem, só recebi dois de volta (risos). Aquilo não foi uma lição, no sentido de nunca mais emprestar, aquilo foi uma lição de que para emprestar eu tenho que ter certos cuidados, mas tenho que continuar emprestando, ou talvez o destino de colecionar seja um destino público. Só que em vez de ser um público cada aluno da escola fica com dois ou três, se eu tivesse doado para a biblioteca da escola teria tido um melhor resultado. Então essa ideia de que para mim reunir objetos de valor simbólico é sempre uma destinação pública. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Sobre os critérios de seleção adotados para aquisição das obras, nos instigou saber quais as restrições adotadas. Segundo Herkenhoff as restrições são limitadas aos recursos financeiros que ele dispõe para comprar obras. Não há delimitação de tipologias, artistas, períodos ou temáticas. Herkenhoff explica seu critério de seleção:

P: num certo momento, se considerou que se um artista diz que isso é arte, então isso é arte. Em outro momento se considerou que tudo é arte. Para mim é aquilo que me captura. Se me capturar, por uma inteligência, por uma poética, então me interessa ter. (HERKENHOFF, 2016)

Com esses dados podemos concluir que a coleção foi formada com base na experiência estética de Herkenhoff. O objetivo do colecionador foi ampliar o conceito com base em seus conhecimentos e não restringi-lo, delimitá-lo. Ao reunir sua coleção através de seu olhar crítico e experiente, Herkenhoff amplia o conceito de livro de artista na medida em que não se limita a conceitos pré-concebidos e considera livro de artistas obras com forte apelo gráfico e estético que muitas vezes não se encaixam nos conceitos teóricos. Consideramos que Herkenhoff traz uma grande contribuição para a temática livro de artista ampliando seu conceito e nos fazendo refletir sobre um objeto em constante (re)construção em que definir é limitar e deixar uma série de obras e artistas fora do conceito.

4.2 Apresentação das obras

Retomando a indicação metodológica acima descrita, para uma maior clareza na apresentação e análise optamos por dividir as obras de acordo com seu formato, ou seja, livros em formato de códice e livros em formatos diversos, gerando assim duas subseções. Os dados são analisados e relacionados com as tipologias apresentadas por

Phillpot e Plaza, teóricos apresentados na revisão de literatura e selecionados para a análise das obras.

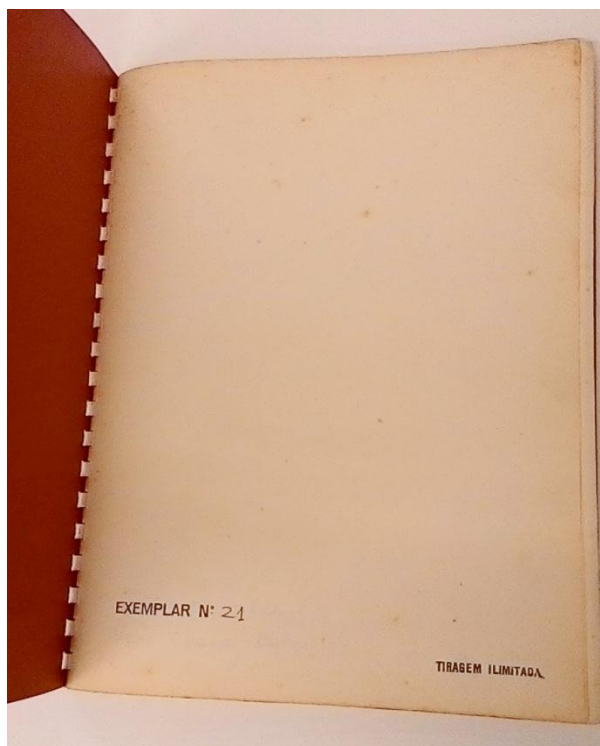
4.2.1 Livros em formato de códice

Entre os livros a serem analisados, apresentaremos primeiramente aqueles em formato de códice, de acordo com o conceito estabelecido no capítulo 3. A avaliação das obras neste formato é de extrema relevância, uma vez que é o mais difícil de ser identificado como livro de artista, pois pode ser confundido com um livro tradicional por olhos desatentos. Conhecer o conceito e as tipologias de livros de artista é um diferencial na identificação dessas obras. As obras deste formato selecionadas para análise foram: *Momento vital* de Vera Chaves Barcellos, *Galáxias* de Haroldo de Campos, *Catálogo traducido, 2006* editado por Carla Zaccagnini, *Art books, catalogue 2* publicada pela editora britânica Marcus Campbell e *A página violada* de Paulo Silveira.

Momento vital / Vera Chaves Barcellos

A primeira obra que apresentamos é o livro *Momento vital*, da artista Vera Chaves Barcellos. Elaborado em 1979, trata-se de uma obra bastante conhecida, confeccionada através da técnica Xeroxarte, que chegou ao Brasil na década de 1970. O conteúdo do livro é uma poesia concreta, elaborada pela artista, que vai se constituindo à medida que as páginas são folheadas. Destacamos que o referido livro faz parte de uma performance da artista que pode ser visualizada através do *site YouTube*. Na Figura 10, podemos verificar a primeira página do livro com informação de tiragem e numeração de exemplar.

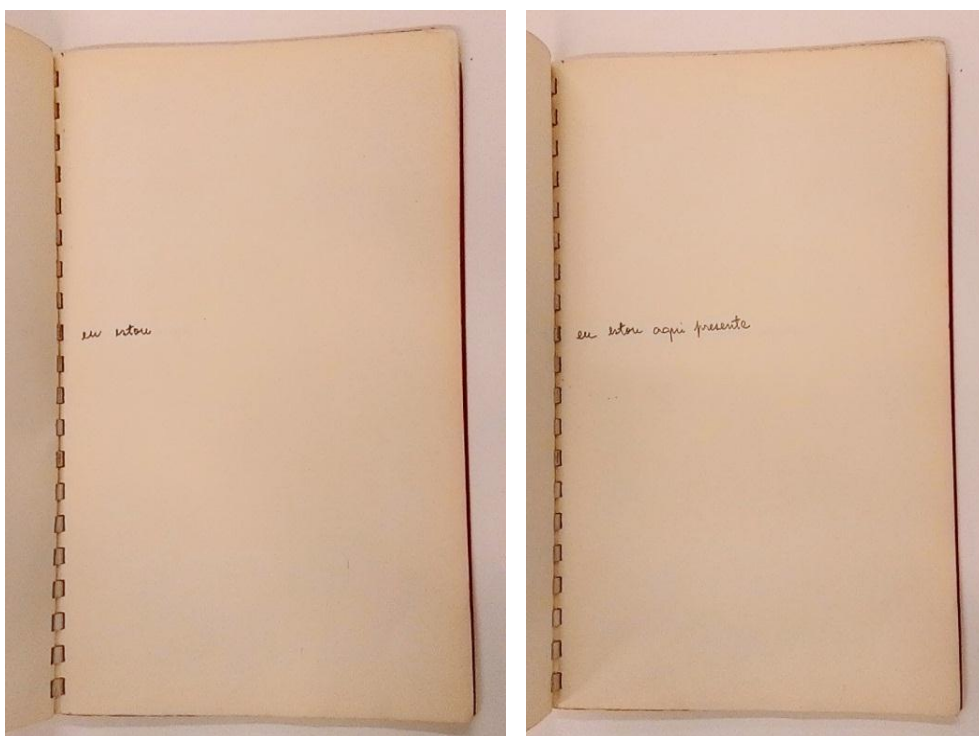
Figura 10 – Folha de rosto do livro *Momento Vital*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Na Figura 11, estão representadas as páginas três e quatro, que não são numeradas. Podemos verificar que o conteúdo do livro foi manuscrito. É possível observar que na medida em que as páginas são viradas o texto vai se constituindo, repetindo as palavras contidas na página anterior e acrescentando novos vocábulos a cada virada de página.

Figura 11 – Páginas do livro *Momento Vital*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015

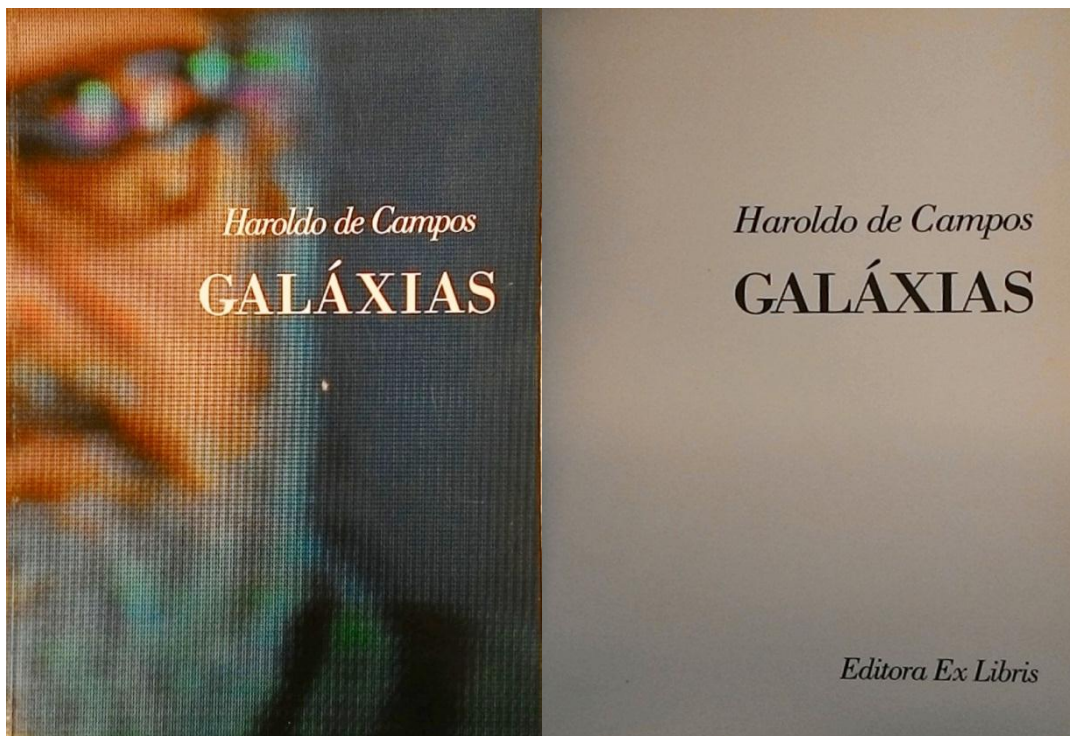
A construção da obra de Barcellos mistura a técnica Xeroxarte, utilizada na confecção de livros de artista, com a poesia concreta, conteúdo literário bastante explorado por artistas. O Apêndice B1 apresenta a ficha de análise da obra com o detalhamento das informações coletadas.

Galáxias / Haroldo de Campos

O livro *Galáxias*, próxima obra apresentada, é resultado de uma produção que teve início em 1963 e foi concluída em 1976 por Haroldo de Campos. O autor é considerado um dos poetas mais representativos do movimento concretista no Brasil, assim como seu irmão Augusto de Campos, Décio Pignatari e o artista Wladimir Dias-Pino. O livro traz uma apresentação característica de livros tradicionais, com capa e folha de rosto, representadas na Figura 12, conforme indicação da NBR 6029⁷.

⁷ ABNT NBR 6029 de 2006 é a norma que aborda os padrões que devem ser adotados em livros e folhetos. O nome da norma é: Informação e documentação — Livros e folhetos — Apresentação.

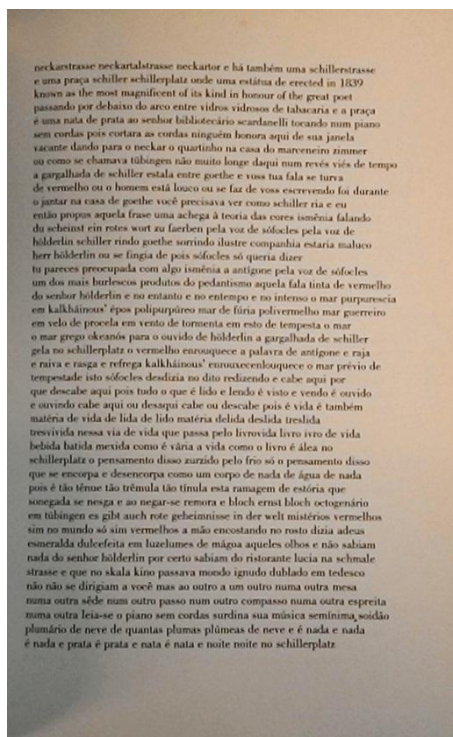
Figura 12 – Capa e folha de rosto do livro *Galáxias*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Publicado em 1984 pela editora Ex Libris o livro apresenta um misto de poesia concreta e prosa. Sem páginas numeradas e nenhuma pontuação, o autor não utiliza parágrafos, o texto é uma sequência de palavras em línguas distintas como: português, francês, italiano, alemão, etc. A Figura 13 apresenta uma página com conteúdo deste livro, onde podemos observar seu “interior” e algumas de suas características centrais, como a citada ausência de paginação.

Figura 13 – Página do livro *Galáxias*



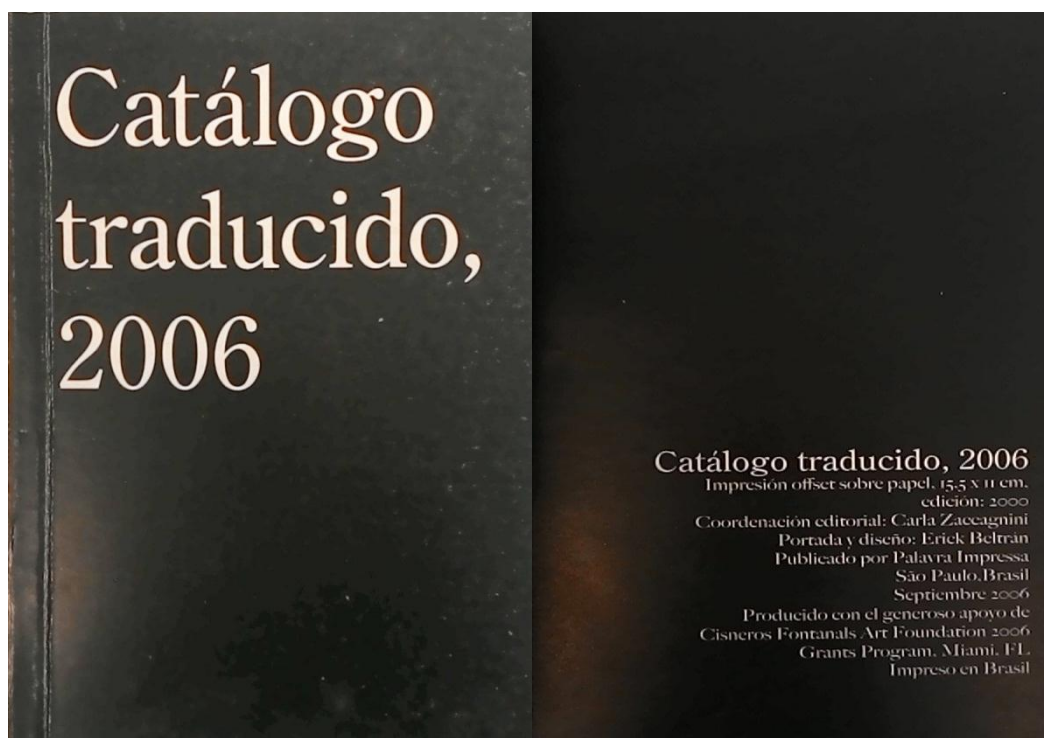
Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Em abril de 2015 as editoras UQ e Aproxímel Edições lançaram a obra *Galáxias*, resultado de um projeto que teve início na década de 1970 com Campos e o artista Antonio Dias. As editoras convidaram a designer Lucia Bertazzo que colaborou no desenvolvimento da obra. A editora relata que foram quatro anos de trabalho para concluir a obra que é composta por 32 objetos artísticos dentro de um estojo (UQEditions, 2015). O Apêndice B2 apresenta a ficha de análise da primeira edição desta obra, que compõem a coleção Paulo Herkenhoff do MAR.

Catálogo traducido, 2006 / editado por Carla Zaccagnini

A obra demonstrada a seguir é o *Catálogo traducido, 2006*, editado por Carla Zaccagnini, artista plástica brasileira. O catálogo lista diferentes obras artísticas como livros de artista, performances e obras visuais, e é apresentado nas línguas português e espanhol. A folha de rosto do livro traz uma breve apresentação que inclui o tipo de papel e de impressão utilizados, conforme podemos observar na Figura 14.

Figura 14 – Imagens da capa e folha de rosto do livro *Catálogo traducido, 2006*



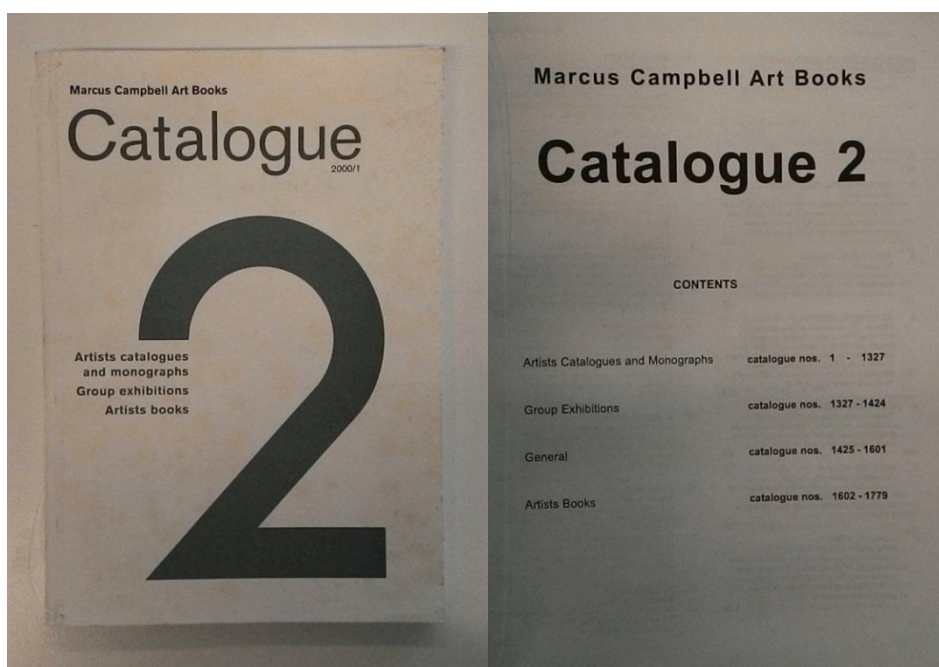
Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A obra pode ser considerada uma obra de referência sobre livros de artista. A artista Zaccagnini frequentemente possui participação na publicação de catálogos, conforme a própria afirma na apresentação de seu Currículo Lattes. O Apêndice B3 apresenta ficha de análise deste livro.

Art books, catalogue 2 / editora Marcus Campbell

A obra *Art books, catalogue 2* publicada pela editora britânica Marcus Campbell segue o formato tradicional de um catálogo. Na Figura 15 podemos observar a imagem da capa e folha de rosto da obra. A folha de rosto traz uma espécie de sumário que apresenta o conteúdo da obra.

Figura 15 – Imagem da capa e folha de rosto do livro *Art books, catalogue 2*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

No conteúdo da obra encontramos uma listagem de artistas, grupos e livros de artista. A editora é especializada em publicações de arte e livros de artista. Na Figura 16 se pode observar uma página do interior do livro onde são listados livros de artista por ordem alfabética de nome do artista.

Figura 16 – Imagem do conteúdo do livro *Art books, catalogue 2*

<p>Marcus Campbell Art Books</p> <p>14 ALBERS, JOSEPH <i>Despite Straight Lines</i> London: Yale University Press, 1961. 23 x 22 cm. 68 pp. 30 b&w plates. Text by Francis Bacon. Hb. Ex Libris Copy. Slightly rubbed. # 2060. E45</p> <p>15 ALBERS, JOSEPH <i>The Drawings of Joseph Albers</i> New Haven: Yale, 1964. 28 x 16 cm. 61 pp plus a further section of 154 plates. Numerous illustrations. Hb. d.w. # 2365. E55</p> <p>16 ALECHINSKI Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1966. Exh. Cat. 27 x 22 cm. 270 pp. Circa 250 b&w and colour plates. Text in French. Includes Chronology and Bibliography. Wrappers. Fine. # 2711. E25</p> <p>17 ALLINGTON, EDWARD Bonn: Kunstverein, 1993. Exhibition Catalogue. 28 x 22 cm. 76pp. 41 plates and numerous illustrations. Wrappers. # 3119. E12</p> <p>18 ALVA <i>Recent Paintings and Drawings</i> Foreword by Herbert Read. Introduction by Maurice Collis. London: The Bodley Head, 1951. 20 x 28 cm. 24pp. 20 lead in plates, 10 in colour. Contains separate Exhibition Catalogue (parallel) and a letter by the artist in German) concerning both the book and the Exhibition. Hb in dustwrapper; scuffed at edges. # 2408. E50</p> <p>19 ALVAREZ BRAVO, MANUEL <i>Revelaciones: The Art of Manuel Alvarez Bravo</i> American Museum of Photographic Arts, 1960. Exhibition Catalogue. 28 x 21 cm. 134pp. 44 black & white plates. Text in English and Spanish. Biography. Wrappers. # 2820. E25</p> <p>20 ANDRE, CARL London: Whitechapel, 1978 Exhibition Catalogue. 22 x 18 cm. 40pp. 37 b&w plates. Wrappers. Fine. # 2973. E20</p> <p>21 ANDRE, CARL <i>Sculpture 1888 - 1974</i> Bonn: Kunsthalbe, 1975. Exhibition Catalogue. 27 x 21 cm. circa 95pp. 75 black & white plates. Text in German and English. Biography. Red wrappers. Fine copy. # 3418. E60</p>	<p>Catalogue 2 5</p> <p>22 ANDRE, CARL <i>The House</i> Haags Gemeentemuseum, 1969. Exhibition Catalogue. 23 x 19 cm. 64pp. 44 b&w plates. Text in Dutch and English. Wrappers. Fine. # 3295. E30</p> <p>23 ANDRE, CARL <i>Wood</i> Eindhoven: Van Abbemuseum, 1978. 27 x 21 cm. 72pp. c.85 b/w illustrations. Includes list of works. Introduction by R.H. Tuijthof. # 621. E30</p> <p>24 ANDREWS, SYBIL <i>Colour Linecuts</i> Pauze White. Calgary: Glenbow Museum, 1982. Exhibition Catalogue. 29 x 20 cm. 85pp. 16 colour plates, plus 74 b&w plates. Text in English and French. Catalogue Raisonné. Chronology and Bibliography. Wrappers. Fine copy. # 2036. E38</p> <p>25 ANSELMO, GIOVANNI Bonn: Kunsthalbe, 1979. 28 x 21 cm. 175pp. colour & b&w plates throughout. Text in English, German and Italian. # 57. E28</p> <p>26 ANUSZKIEWICZ, RICHARD <i>Op Art</i> Tübingen: Institut für Kulturwissenschaften, 1997. Exhibition Catalogue. 23 x 29 cm. 118pp. 82 colour plates. Text in German and English. Biography. Wrappers. # 2692. E28</p> <p>27 APPLEBROOG, IDA <i>Notturno, Paintings, Belleidonne: A filmTape</i> New York: Ronald Feldman Fine Arts, 1969. Exhibition catalogue. 23 x 28cm. 29pp. 11 colour plates, plus b&w plates. Chronology. Exhibition history. Bibliography. Wrappers. # 1989. E10</p> <p>28 ARAKAWA <i>Constructing the Perceiver; Arakawa Experimental Works</i> Tokyo: National Museum of Modern Art, 1991. Exh. Cat. 33 x 24cm. 332pp. Illustrated in colour and b&w. Text in Japanese, English and French. Biography. Wrappers. # 1033. E28</p> <p>29 ARAKAWA AND MADELINE H. GINS <i>The Mechanism of Meaning: Work in progress (1963-1975, 1976). Based on the method of Arakawa</i> New York: Harry N. Abrams, 1979. 25 x 27cm. 100pp. 96 pages of illustrations including 28 pages in colour. Black cloth Hb. with d.w. # 618. E20</p>
---	--

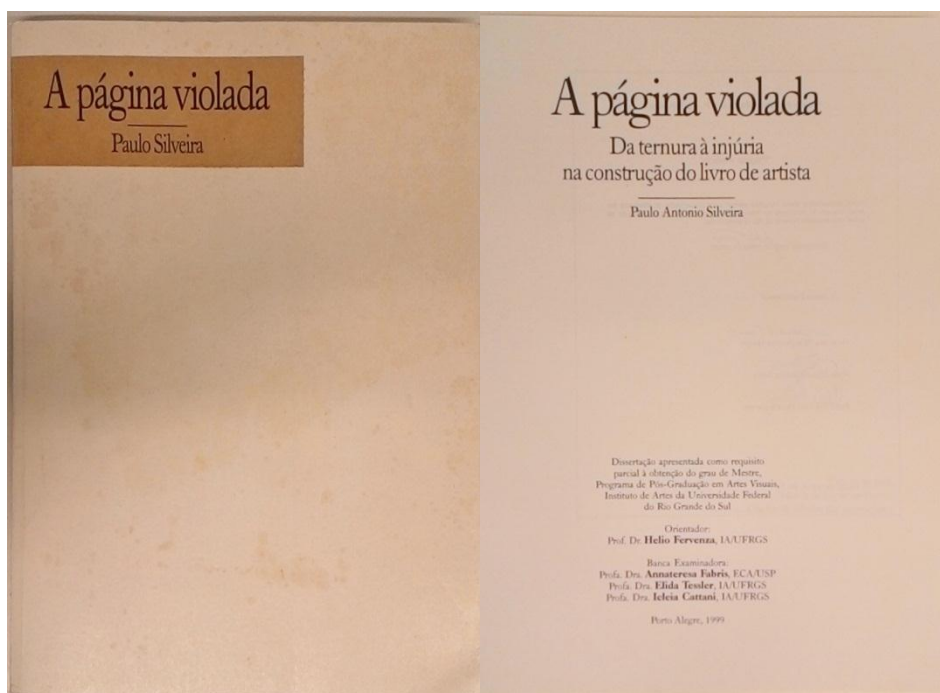
Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

O livro de Campbell pode ser considerado uma obra de referência sobre livros de artista, mas não necessariamente um livro de artista, como será apresentado e discutido nas seções a seguir. No Apêndice B4 apresentamos a ficha de análise desta obra.

A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista / Paulo Silveira

O livro *A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista* do professor universitário Paulo Silveira é encontrado na coleção de Herkenhoff. Trata-se de dissertação de mestrado do autor que foi publicada apresentando algumas características comuns aos livros de artista, como tiragem, numeração e assinatura do autor. Na Figura 17 podemos observar a capa e a folha de rosto da obra.

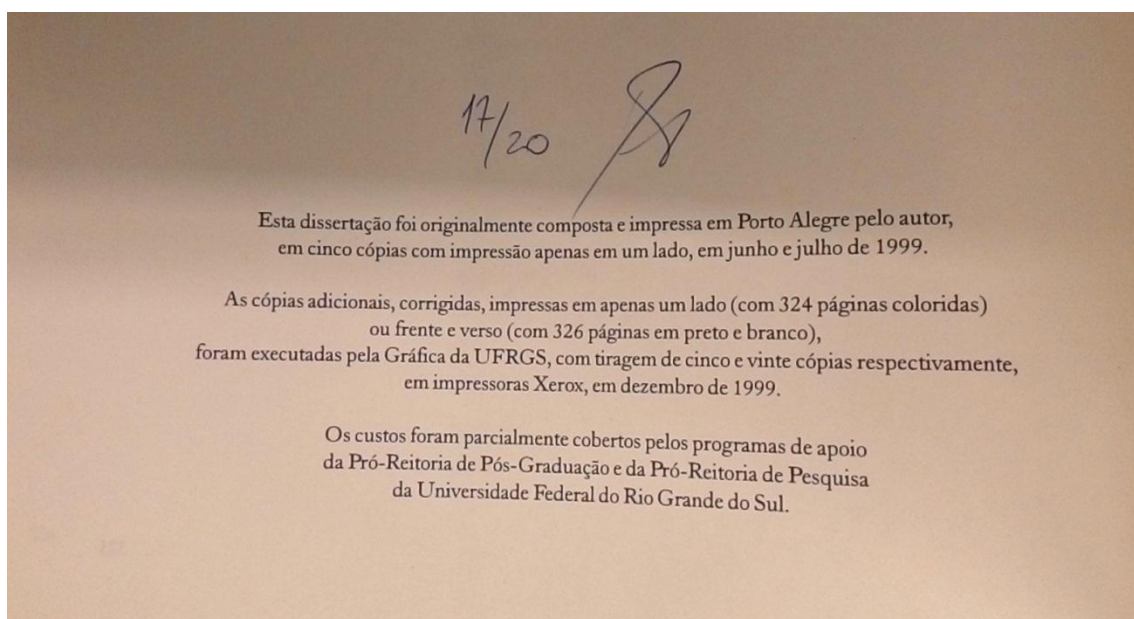
Figura 17 – Capa e folha de rosto do livro *A página violada*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A obra apresenta um estudo teórico sobre livro de artista, desenvolvido pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O livro foi impresso em duas tiragens, uma de cinco e outra de vinte exemplares numerados e assinados, conforme podemos ver na Figura 18.

Figura 18 – Detalhe de tiragem, assinatura e numeração do livro *A página violada*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Embora o livro apresente numeração e assinatura, característica observada em vários livros em formato códice da coleção de livros de artista de Paulo Herkenhoff, isso não o torna necessariamente um livro de artista. O livro pode ser considerado uma obra de referência sobre livro de artista, uma vez que apresenta um estudo teórico e traz exemplos de diversas obras. A ficha de análise desta obra está disponível no Apêndice B5.

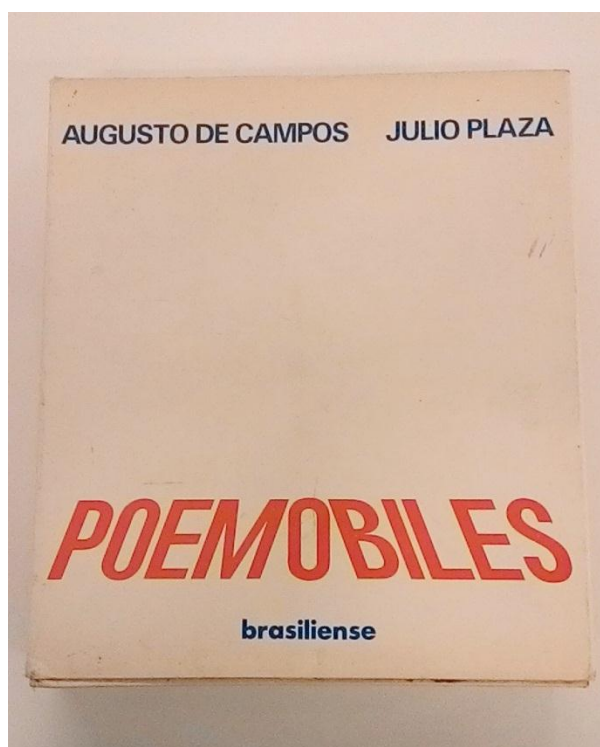
4.2.2 Livros em formatos diversos

Os livros em formatos diversos, ao mesmo tempo em que são mais facilmente identificados como livros de artista, podem também ser confundidos como peças museológicas. Mais uma vez, reforçamos a necessidade de pesquisa sobre as obras, a fim de esclarecer suas origens e tipologias. As obras em formatos diversos selecionadas para análise foram: *Poemobiles* de Julio Plaza e Augusto de Campos, *Boundless de* David Stairs, *Water music* de Mieko Shiomi, *Fluxus medicine* de Shigeko Kubota e o livro [*Quebra-cabeças*] de Yoko Ono.

Poemobiles / Julio Plaza e Augusto de Campos

A seguir, apresentaremos um exemplo de livro de artista clássico, que teve grande representatividade na história do livro de artista no Brasil – o *Poemobiles*, do artista Julio Plaza e do poeta concretista Augusto de Campos – obra publicada pela primeira vez em 1968. O exemplar que compõe a coleção do MAR e é aqui analisado foi publicado em 1984, pela editora Brasiliense. O trabalho em conjunto, de artista e poeta, gerou um tipo de arte a que ambos atribuíram o nome de *Poemobiles*, remetendo ao movimento dos poemas através dos *pop-ups*. Na Figura 19 podemos observar a capa da obra.

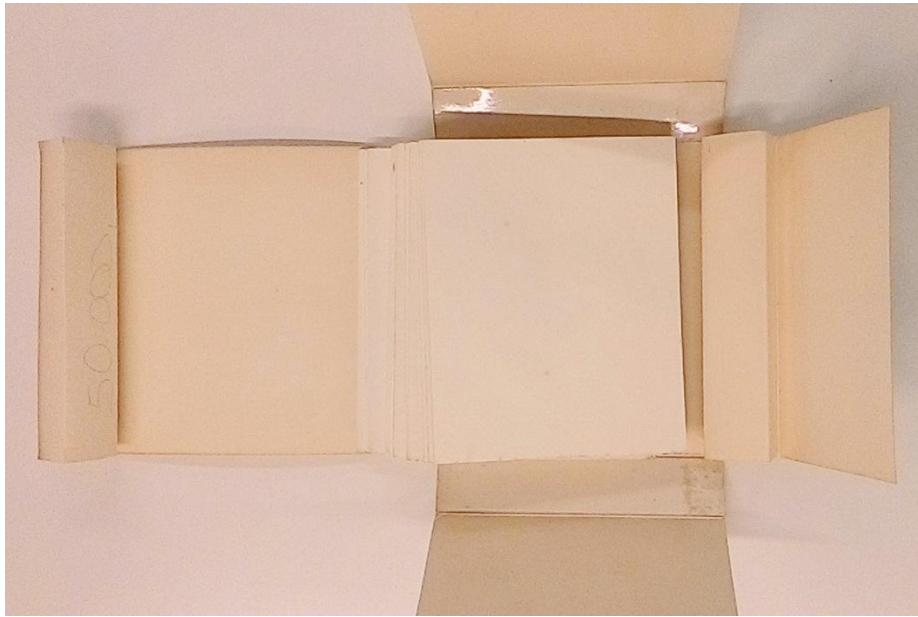
Figura 19 – Capa do livro *Poemobiles*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A imagem que observamos na Figura 19, mostra a capa feita através de impressão em uma caixa de papel na qual a obra é armazenada. Com nome dos artistas, título do livro e nome da editora impressos, a capa da caixa remete ao padrão de capas de livros tradicionais. A caixa é feita de dobraduras não fixadas que se abrem totalmente, para dar acesso ao conteúdo, como poderemos observar na Figura 20.

Figura 20 – Pranchas do livro *Poemobiles*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Dentro da caixa, encontram-se doze pranchas⁸ soltas, as quais os autores chamam de *poemobiles* ou poemas móveis. Embora em uma das bordas da caixa exista uma lista com o título de cada *poemobile*, as pranchas não possuem uma ordem sequencial, o que nos remete a uma ruptura com a tradicional forma de leitura. A Figura 21 traz o exemplo do *poemobile* da prancha intitulada *Open*.

⁸ Nesta pesquisa se entende por prancha as páginas de papel que permanecem soltas, que não estão costuradas, coladas ou presas de outra forma umas as outras.

Figura 21 – Prancha *Open*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Os livros de Plaza e Campos apresentam um misto entre poesia e arte. Elaborados por um artista plástico e um poeta, esses livros contêm características da poesia concreta através de *pop-ups*, o que traz tridimensionalidade à poesia. As pranchas soltas e não numeradas rompem com a linearidade da leitura e convidam o leitor a organizar sua própria sequência. A ficha de análise desta obra está representada no Apêndice C1.

Boundless / David Stairs

O segundo livro a ser analisado é a obra ***Boundless***, do artista e designer David Stairs. A obra possui formato diferenciado de códice, embora apresente páginas e encadernação que nos remete à similaridade com o livro tradicional. Publicado provavelmente em São Francisco (Estados Unidos), o livro é um conjunto de páginas com corte circular, com uma capa de papel e fechado por um espiral de 360° que envolve toda a extremidade da obra, impedindo acesso ao seu conteúdo.

Figura 22 – Capa do livro *Boundless*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

O livro apresenta o título da obra em uma capa de papel mais encorpado, porém flexível. Há sinais de umidade adquiridos pelo tempo e que causam pequenas protuberâncias na capa, interferindo na experiência estética da obra. Na Figura 23, podemos observar a encadernação do livro, bem como a espessura de sua lombada.

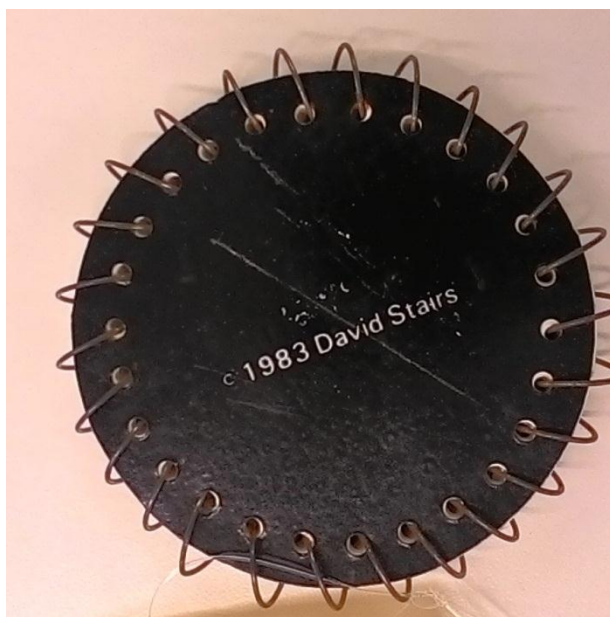
Figura 23 – Detalhe do corte lateral do livro *Boundless*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

As páginas são de papel mais fino, com sinais de amarelecimento causado pelo tempo. O livro de *Stairs* mantém seu conteúdo inviolável, aprisionado por uma espiral metálica que não possui começo nem fim. Na Figura 24 está representada a contracapa da obra.

Figura 24 – Contracapa do livro *Boundless*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A contracapa é formada pelo mesmo tipo de material da capa. Apresenta as informações de data de publicação e nome do autor. Há algumas manchas e riscos que não são originais da obra, causadas provavelmente por acondicionamento inadequado. A ficha de análise do livro *Boundless* está representada no Apêndice C3.

Water music / Chieko Shiomi

Apresentamos a seguir a obra *Water music* produzida pela artista Chieko Shiomi no Grupo Fluxus. Embora esta obra não traga semelhanças com formato tradicional do livro, trata-se de objeto significativo devido ao contexto de sua produção. Em 1962, o Grupo Fluxus criou uma editora, a qual nomeou *Fluxus Editions* e produziu esta e outras obras em escala comercial. A artista e compositora japonesa Chieko Shiomi, também conhecida por Mieko Shiomi, é a autora que assina esta obra. Na Figura 25 podemos observar a imagem da obra.

Figura 25 – Imagem do livro *Water music*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

O livro é apresentado no formato de uma garrafa vazia com um selo impresso em offset. O texto⁹ contido na etiqueta, assim como seu título, é um convite a encher a garrafa com água e depois esvaziá-la, observando o movimento e o barulho produzido pela água neste processo. *Water music* é encontrada em formas de vidros distintas, não seguindo um modelo e formato fixo para a obra, o que nos remete a intenção da autora de dar diferentes formas à água. A Figura 26 representa o verso da obra.

⁹ 1. Give the water still form. 2. Let the water lose its still form.

Figura 26 – Verso do livro *Water music*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

O verso da obra apresenta uma inscrição manual ilegível. É possível visualizar micro partículas aderidas ao vidro, provavelmente resíduo cristalizado. No Apêndice C3 se encontra a ficha de análise deste livro.

Flux medicine / Shigeko Kubota

A próxima obra apresentada é também uma obra realizada pelo Grupo Fluxus. Produzida pela artista japonesa Shigeko Kubota, a obra *Flux medicine* também não apresenta uma relação direta com o livro tradicional. Publicado em 1968 a versão presente na coleção Paulo Herkenhoff é a segunda edição desta obra, com data de publicação de 1993¹⁰. Shigeko Kubota foi uma artista performática, com trabalhos de vídeo-arte e instalações esculturais. Ela possuía grande influência no Grupo Fluxus chegando a ser considerada vice-presidente da Organização Fluxus em 1964 (MoMA, [2015?]). Na Figura 27 está representada a imagem do que podemos considerar como capa do livro.

¹⁰ Conforme informações fornecidas por Paulo Herkenhoff através de listagem elaborada pelo próprio.

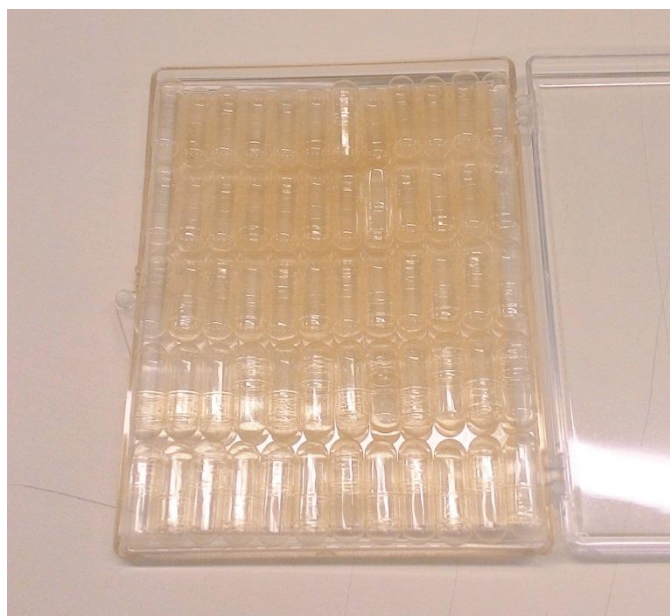
Figura 27 – Livro *Flux medicine*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

O livro é composto de uma caixa plástica transparente e uma etiqueta de papel fixada na parte interna do plástico. No centro da etiqueta está descrito o título da obra sobre o desenho de um comprimido. Na parte inferior direita da etiqueta observamos a palavra *ReFLUX*. Percebemos que a autora faz uma brincadeira de trocadilho, utilizando o prefixo ‘re’ com o radical ‘flux’ ela constitui uma palavra que ao mesmo tempo em que remete para o nome de uma doença (refluxo) reforça o título da obra e o nome do Grupo Fluxus.

Figura 28 – Interior do livro *Flux medicine*



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A parte interna do livro é preenchida por capsulas vazias, rígidas e transparentes. A caixa plástica desta obra, assim como no livro *Water music*, não segue um modelo padrão para todos os exemplares. Em nossas pesquisas encontramos alguns exemplares cujas diferenças ultrapassam o formato da caixa, diferindo até mesmo no conteúdo que apresenta peças como seringas e vidros com líquidos, além das cápsulas. A ficha de análise desta obra se encontra no Apêndice C4.

[Quebra-cabeças] / Yoko Ono

A seguinte obra a ser apresentada trata-se de uma publicação de Yoko Ono em forma de um quebra-cabeça. O título é atribuído por Herkenhoff em sua lista da coleção de livros de artista (Anexo B), todavia a obra pode ser encontrada no catálogo da biblioteca da National Gallery of Canada sob o título de Yoko One Venice 1993, onde é considerada realia na designação geral do material. Em uma busca na internet localizamos uma obra produzida pela artista e música japonesa 16 anos depois da publicação da obra em análise, mas que se relaciona pela forma conteúdo, ainda que seu tamanho seja diferenciado. Em 2009, Ono foi convidada a criar uma obra de arte para ser leiloadada no dia mundial de conscientização do autismo. A obra intitulada *Promises* foi um painel de nuvens feito de materiais acrílicos medindo dois metros de altura. A obra era composta por 67 peças de um quebra-cabeça que foram leiloadas

separadamente a fim de angariar fundos para pesquisas e questões jurídicas de famílias que possuem membros com autismo (G1, 2009). Na Figura 29 podemos ver a imagem da artista na apresentação do referido painel.

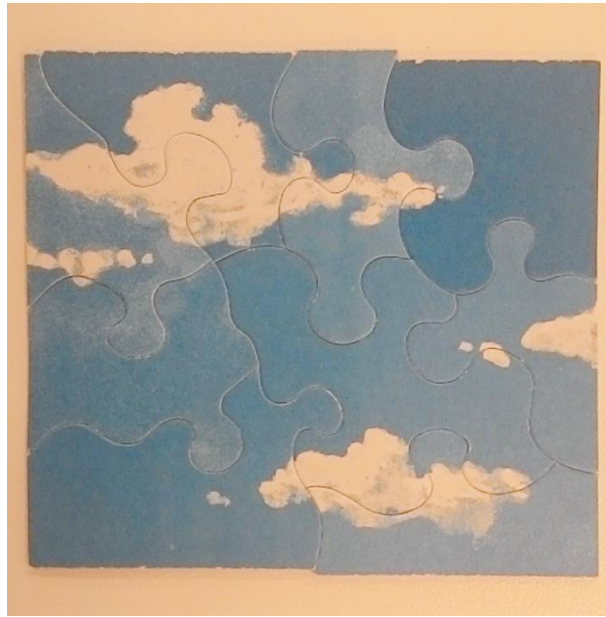
Figura 29 – Yoko Ono apresentando a obra *Promises*



Fonte: G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1070839-7084,00-QUEBRACABECA+GIGANTE+DE+YOKO+ONO+VAI+A+LEILAO+POR+CONSCIENTIZACAO+DO+AUTISM.html>. Acesso em: 10 nov. 2015.

A obra encontrada na coleção Paulo Herkenhoff poderia ser uma réplica da obra *Promises* em pequeno formato, contudo, a obra presente na coleção de Herkenhoff foi elaborada em 1993. É possível que a artista tenha se inspirado nesta obra para criar a obra *Promises*. Elaborada em papel cartão, a obra é um quebra-cabeça de nuvens e, de acordo com a listagem elaborada pelo próprio Herkenhoff recebe o nome de [*Quebra-cabeças*]. A Figura 30 revela a imagem do livro e é possível observar a semelhança entre as duas obras.

Figura 30 – Livro [*Quebra-cabeças*]



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

Em nossas pesquisas não encontramos nenhuma citação referente à obra [*Quebra-cabeças*]. Não foi possível levantar muitas informações sobre a mesma, apenas o que está descrito na própria obra e na lista elaborada por Herkenhoff. Na Figura 31 está representado o verso da obra.

Figura 31 – Verso do livro [*Quebra-cabeças*]



Fonte: Setor de Acesso Restrito, Biblioteca do MAR, 2015.

A artista participou no ano de 1993 da Bienal de Arte e Arquitetura de Veneza. Embora não tenhamos encontrado registros sobre esta obra, acreditamos ser possível que a mesma tenha sido criada para a bienal. Sabemos que a obra de destaque da artista na bienal foi uma instalação (Diário de Notícia, 2009), todavia o [*Quebra-cabeças*] não é citado. A ficha de análise deste livro está disponível no Apêndice C5.

4.3 Análise

A seguir, apresentaremos as análises das obras selecionadas, classificando-as dentro das tipologias apresentadas pelos teóricos Plaza e Phillipot respectivamente. Respeitando a ordem em que as obras foram apresentadas na seção anterior, obedecemos a mesma sequência que divide as obras de acordo com seus formatos, códice e formatos diversos. Na medida em que realizamos a classificação das obras, analisamos e justificamos o não enquadramento das obras nas demais categorias, evidenciando as semelhanças e diferenças que as categorizam, como forma de verificação da classificação mais adequada. Faz-se necessário nosso esclarecimento sobre as pretensões da análise tipológica aqui lançada: não pretendemos aqui propor “padrões de análise”, “diretrizes únicas de descrição” ou “modelos de compreensão fechados”, mas discutir tais dimensões, à luz de um diálogo entre teoria, realidade empírica de uma coleção e as visões de seu colecionador.

Momento Vital / Vera Chaves Barcellos

De acordo com a tabela de tipologias apresentada por Plaza, o livro *Momento Vital* não poderia ser classificado como livro ilustrado, uma vez que não utiliza ilustrações para complementar um discurso. Livro-poema ou livro-objeto são categorias que também não se encaixam nas características da obra em questão, pois a mesma apresenta características de bidimensionalidade, não se projetando como um objeto espacial e não explorando a questão tátil na obra. A tipologia livro conceitual se distingue do livro de Barcellos, por não contemplar o registro da construção artística da obra, de seu processo criativo. O livro *intermedia*, por sua vez, não apresenta características em comum com o livro analisado, por não utilizar suportes multimeios. A obra *Momento Vital* se enquadra na categoria poema-livro, na qual o suporte utilizado é em formato de códice e utiliza uma linguagem verbal, com escrita visual.

Dentro das categorias elaboradas por Phillipot, o livro de Barcellos não pode ser considerado livro objeto, pois seu conteúdo está limitado à bidimensionalidade. A categoria livro, embora se adeque à obra, não é a que melhor a representa, uma vez que a mesma apresenta conteúdo artístico e por isso extrapola esta categoria. Por tratar-se de uma obra de arte, que depende do formato de um livro, a tipologia que melhor a representa é livro-obra.

Galáxias / Haroldo de Campos

O livro de Haroldo de Campos apresenta conteúdo textual. Com mais de 100 páginas de uma mesma poesia, **Galáxias** transmite a ideia de movimento, de poema concreto.

Esta obra não se encaixa no conceito de livro ilustrado descrito por Plaza, pois embora emita mensagem visual através da poesia concreta, não é ilustrada. Também não poderíamos classificá-la como poema-livro ou livro-objeto, pois seu conteúdo não apresenta uma espacialidade que atinja a tridimensionalidade, característica comum a ambas as tipologias. A categoria livro conceitual apresenta o registro do fazer artístico, documenta o processo de construção de uma ou mais obras, o que não acontece no livro **Galáxias** e, portanto não se enquadra nesta tipologia. O livro-documento, que se caracteriza pelo registro da exposição de uma obra já concluída também não se encaixa no perfil da obra em análise. Por sua vez, as características do livro *intermedia*, que possui relação com diferentes mídias também não são encontradas no livro de Campos. O poema-livro é categoria descrita por Plaza que melhor representa o livro **Galáxias**, pois a característica de poesia concreta apresentada na bidimensionalidade do livro se faz presente na obra de Campos.

Nas tipologias descritas por Phillipot, a obra **Galáxias** não corresponde às características descritas para livro objeto devido à bidimensionalidade de seu conteúdo. A tipologia livro se adequa às características apresentadas na obra já que a mesma apresenta o formato códice e conteúdo bidimensional, todavia a poesia concreta demonstra uma importante passagem histórica da escrita e pode ser compreendida como arte, portanto esta tipologia não é a que melhor representa a obra em análise. Ao compreendermos o livro de Campos como uma obra de arte por seu conteúdo representativo de poesia concreta, a tipologia livro obra é a que melhor se encaixa.

Catálogo traducido, 2006, / editado por Carla Zaccagnini

Analisando as tipologias descritas por Plaza observamos que a categoria livro ilustrado não possui características em comum com o livro *Catálogo traducido, 2006*, porque não se trata de obra ilustrada. O gênero poema-livro não está representado na obra de Zaccagnini, pois não contempla conteúdo poético, de forma que a categoria livro-poema também não se encontra representada nesta obra. Por conseguinte, a categoria poema-livro também não se aplica bem como a tipologia livro-objeto se distingue da obra por não apresentar conteúdo espacial. O gênero livro conceitual não possui relação com a obra em análise, pois esta não apresenta em seu conteúdo a descrição do porvir de uma obra artística e sim lista uma série de obras de diversas tipologias.

O livro intermedia descrito por Plaza necessita da utilização de diferentes mídias, o que não acontece nesta obra e por isso não figura como livro intermedia. Zaccagnini lista uma série de obras já concluídas, o que pode ser considerado uma forma de registro destas, seu conteúdo permanece como um catálogo e por isso existe uma relação com o livro-documento, embora essa relação seja bastante tênue e até mesmo passível de questionamento, esta tipologia é a que melhor se enquadra na obra em análise. Todavia, não percebemos que há uma maior possibilidade de caracterização de livro do que de livro na obra analisada, como iremos observar na análise segundo os conceitos de Phillipot.

De acordo com as definições das tipologias apresentadas por Phillipot, a obra não se caracteriza como livro-obra por não se tratar de obra de arte e sim de um catálogo. A tipologia livro objeto em nada se relaciona com a obra em análise uma vez que esta apresenta características de um livro tradicional, não explorando tridimensionalidade em seu conteúdo. O gênero livro é o que apresenta maior semelhança com a obra de Zaccagnini por compreender conteúdo textual, bidimensional e não artístico.

Art books, catalogue 2 / editora Marcus Campbell

A obra *Art books, catalogue 2* possui características em comum com o título editado por Zaccagnini. Por não se tratar de obra ilustrada, não podemos classificá-la como livro ilustrado dentro das tipologias de Plaza. A categoria poema-livro não pode ser atribuída, assim como livro-poema também não se adequa a esta obra por se tratar de um catálogo e não um livro de poesia. O gênero livro objeto não se assemelha com as características desta obra que não explora a tridimensionalidade. Uma vez que não

apresenta informações sobre a construção do fazer artístico não podemos relacioná-la à tipologia livro conceitual.

Sem fazer uso de diferentes mídias, a obra *Art books, catalogue 2* não pode ser classificada como livro intermedia. Utilizando o formato códice e conteúdo bidimensional para reunir informações sobre livros de artista e artistas que produzem livros, a obra pode ser relacionada com a categoria livro-documento, todavia não apresenta relação temporal com a apresentação das obras e com isso percebemos que a listagem destas informações não é suficiente para a considerarmos um livro-documento.

Segundo as tipologias de Phillipot, o livro *Art books, catalogue 2* não pode ser categorizado como livro obra pois não apresenta conteúdo artístico, não se trata de uma obra de arte. A tipologia livro objeto não se relaciona com a obra em análise já que, assim como na tipologia livro objeto de Plaza, para Phillipot essa tipologia também precisa apresentar características de conteúdo tridimensionais. O gênero livro é o que melhor representa esta obra que possui a arte como assunto, mas não como seu conteúdo, explorando a bidimensionalidade da informação disposta em formato códice, sem qualquer intervenção artística.

A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista / Paulo Silveira

Sob a ótica de Plaza o livro *A página violada* não se enquadra na categoria livros ilustrados, ainda que se trate de obra ricamente ilustrada com imagens de livros de artista, para ser considerado um livro ilustrado a obra necessita de ilustrações produzidas por artistas com objetivo de complementar ou ultrapassar a informação textual. A obra de Silveira possui cunho teórico e suas ilustrações, imagens fotográficas que representam livros de artistas não são consideradas ilustrações artísticas, por isso esta obra não se classifica como livro ilustrado. O poema-livro, bem como o livro-poema são categorias que demandam conteúdo poético, conteúdo este que não se faz presente na obra em análise e, portanto essas categorias não representam a obra.

O livro objeto por sua vez também não figura na obra de Silveira, que explora a bidimensionalidade do conteúdo sem manifestar qualquer relação com a categoria livro objeto de Plaza. O livro intermedia não apresenta relação com as características encontradas na obra em análise, pois não utiliza diferentes mídias e por isso não se relaciona com esta tipologia. A categoria livro-documento que registra a exposição de uma obra dentro de uma temporalidade não apresenta relação com esta obra, porque não contempla o registro de obras em sua exposição. O gênero livro conceitual,

característico por seu conteúdo que representa o fazer de uma obra artística possui relação com *A página violada*, uma vez que seu autor atribui a obra características de livro de artista, se considerarmos a conclusão de sua pesquisa como uma obra de arte em si, o livro que registra o processo de pesquisa pode ser considerado livro conceitual. Sobretudo é preciso lembrar que não há certeza sobre o que é considerado pelo autor como arte nesta obra.

Dentro das tipologias de Phillipot, a obra de Silveira não poderia ser categorizada como livro objeto, pois não apresenta aspectos tridimensionais em seu conteúdo. A obra poderia ser classificada como livro uma vez que apresenta um conjunto de folhas escritas e costuradas formando um códice cujo conteúdo teórico é característico deste tipo de obra. Se considerarmos o conteúdo da obra como artístico o livro *A página violada* poderia ser classificado como livro obra, porém é importante ressaltar que se trata de conteúdo teórico representado pelo autor com algumas características de livro de artista em uma alusão a este tipo de arte que é assunto principal do livro analisado.

Poemobiles / Julio Plaza e Augusto de Campos

Seguindo a análise pela teoria de Plaza, o livro *Poemobiles* se distingue de um livro ilustrado, pois não apresenta conteúdo ficcional complementado por ilustrações, assim como não utiliza o formato códice, características comuns ao livro ilustrado. O poema-livro se assemelha à obra analisada, porém se distingue no quesito dimensionalidade. Enquanto o poema-livro apresenta conteúdo bidimensional, o livro de Plaza e Campos exhibe conteúdo tridimensional.

O livro conceitual apresenta disparidades com a obra analisada em relação à forma, pois o livro conceitual, assim como o livro ilustrado, necessita de uma apresentação em forma de códice. Percebemos também divergências em relação ao conteúdo, já que o livro conceitual deve apresentar o processo criativo de uma obra e não a obra em si. O livro-documento poderia compreender o tipo de obra em análise; contudo, ele também difere no suporte, da mesma forma que na tipologia anterior, e seu conteúdo não representa a exposição ou registro de divulgação de uma obra. A tipologia *intermedia* não classifica o livro *Poemobiles*, uma vez que este não utiliza recursos multimeios. Por conseguinte, o gênero que melhor se adequa à obra em análise é o livro-poema, que apresenta conteúdo poético explorando a tridimensionalidade na apresentação deste conteúdo. *Poemobiles* possui a tridimensionalidade, característica comum ao livro-objeto, o que o coloca dentro da definição deste tipo de obra.

Analisando as categorias apresentadas por Phillipot, embora a obra possua a tridimensionalidade entre as suas características, ela não pode ser considerada livro objeto, uma vez que não possui característica escultórica. A definição de livro, defendida como tipologia de livro de artista por Phillipot, não contempla as características apresentadas na obra analisada, pois difere em suporte e forma de leitura que, para Phillipot, devem ser idênticos ao de um livro tradicional. O gênero livro-obra é o que melhor compreende o livro *Poemobiles*, pois contempla as características tridimensionais da obra, sem apresentar relação com a escultura.

Boundless / David Stairs

O livro *Boundless de David Stairs*, com seu formato circular e espiral de 360° que mantém lacrado seu conteúdo, não apresenta características de livro ilustrado na parte da obra que é acessível. As tipologias livro-poema e poema-livro também não são identificadas na obra, que só permite a visualização de capa e contracapa. A representação mais tátil é uma das características do livro objeto que encontramos na obra de Stairs e por isso é possível relacioná-la a esta tipologia.

O gênero livro conceitual não pode ser atribuído à obra devido à inacessibilidade de seu conteúdo, a certeza de sua classificação ou não dentro desta tipologia só poderia se dar se a obra fosse violada para verificação de seu conteúdo, todavia nesta pesquisa consideramos apenas as informações disponíveis sem a realização de intervenções que pudessem denegrir o objeto analisado. Pelo mesmo motivo a categoria livro documento também não pode ser verificada e, portanto, não é atribuída a obra. O livro intermedia apresenta suportes e mídias distintas, o que não ocorre com *Boundless* e por isso a obra não se enquadra nesta classificação.

Conforme as categorias descritas por Phillipot, ainda que a obra em análise apresente um bloco de folhas fixadas entre si através de um espiral, ela não se caracteriza como livro por não apresentar seu conteúdo ao leitor, o que a aproxima mais de um objeto tátil do que de um livro tradicional. A tipologia livro-obra se relaciona com *Boundless* na medida em que a obra é construída sob a estrutura de um livro, utilizando páginas cobertas por uma capa, apresentação de título na capa e encadernação. Devido à utilização desses elementos é possível associarmos a obra em análise ao conceito de livro-obra, apresentado por Phillipot, bem como à categoria livro objeto, caracterizada por uma obra de arte que alude à forma de um livro.

Water music / Chieko Shiomi

A obra de Chieko Shiomi rompe com o formato do livro tradicional. No entanto, é possível identificarmos elementos que a relacionam às características apresentadas em livros, tais como título, autor e conteúdo. De acordo com as tipologias apresentadas por Plaza embora a obra apresente uma ilustração ela não se encaixa na categoria livro ilustrado, pois seu formato de apresentação não é o códice tradicional ilustrado por artista. A tipologia poema-livro também não é verificada na obra por não haver relação com a forma tradicional do livro. Pelo mesmo motivo a obra de Shiomi não se enquadra na categoria livro-poema. A tipologia livro objeto apresenta características em comum com *Water music*, pois a obra extrapola o formato códice explorando outras matérias primas além do papel e alterando a linearidade da leitura, comum ao livro tradicional, através da aplicação de um pequeno texto a um objeto.

A categoria livro conceitual, embora o nome nos lembre da arte conceitual, não se relaciona com a obra em análise, pois seu conteúdo não se trata do registro de uma obra, bem como seu formato também não segue a tradicional forma de livro. O gênero livro documento, que registra o processo expositivo de uma obra, também não possui relação com a obra. Não são encontradas características da tipologia intermídia, uma vez que a obra é uma peça única que não possui relação com mídias distintas.

Para as tipologias apresentada por Phillipot a obra não pode ser considerada um livro, pois não apresenta característica de códice. A categoria livro-obra é caracterizada por uma obra de arte que depende da estrutura de um livro, neste caso a obra não utiliza a estrutura de um livro e por isso não se enquadra nessa categoria. A obra utiliza como suporte um vidro, que pode fazer uma alusão aos suportes minerais da escrita, todavia o gênero livro objeto carece de uma relação com formato códice, o que não ocorre com a obra e por isso não é categorizada como tal.

Fluxus medicine / Shigeko Kubota

A obra *Fluxus medicine* apresenta forte relação com a obra *Water Music*. Analisando a obra de acordo com as tipologias apresentadas por Plaza verificamos que a categoria livro ilustrado não está representada na obra em análise, pois não se apresenta em formato de códice com páginas ilustradas. A tipologia poema-livro também não possui representatividade nas características de *Fluxus medicine*, pois é preciso que a mesma apresente relação com formato códice. A tipologia livro objeto é observada na

obra em análise, uma vez que a mesma extrapola o formato códice e converge em um objeto cujo conteúdo é predominante visual e tátil. Assim como na obra *Water music*, *Fluxus medicine* não se enquadra na tipologia livro conceitual, pois não segue o formato tradicional de códice e seu conteúdo não contempla o registro de criação de uma obra. As características de livro documento como livro em forma de códice que apresenta o registro de exposição de uma obra não são encontradas na obra. Por não utilizar mídias distintas, a tipologia livro intermídia não é verificada na obra de Kubota.

Conforme as tipologias apresentadas por Phillpot, verificamos que a obra em análise não se enquadra na categoria livro por não apresentar relação com formato tradicional de códice. A tipologia livro obra também não está representada em *Fluxus medicine*, pois a obra não utiliza a estrutura de um livro. O gênero livro objeto também não encontra semelhanças com a obra de Kubota, pois não se trata de objeto que faça alusão a forma tradicional de um livro.

[Quebra-cabeças] / Yoko Ono

Yoko Ono nos revela uma obra que, embora apresente conteúdo visual predominante, de acordo com as categorias de Plaza não se trata de livro ilustrado devido seu formato. As tipologias poema-livro e livro-poema não são verificadas na obra, pois não há relação com a poesia. O gênero livro objeto apresenta características encontradas na obra em análise por seu suporte espacial, rompimento com o formato códice e apresentação visual e tátil. A obra de Ono não apresenta o registro de construção de uma obra, assim como não apresenta informações de sua exposição, por isso não enquadra nas tipologias livro conceitual e livro-documento. Utilizando apenas um único suporte, a obra não apresenta características de livro intermídia.

Para as categorias apresentadas por Phillpot a obra de Ono não é considerada livro por não possuir apresentação em formato códice. A tipologia livro-obra não é verificada na obra em análise por não haver relação com a estrutura de um livro. As características da categoria livro objeto também não são encontradas na obra, que precisaria apresentar algum tipo de alusão ao livro tradicional para ser considerada dentro deste gênero.

4.4 Discussão dos resultados

Esta pesquisa objetivou compreender o perfil da coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista doada ao MAR à luz da teoria e do olhar do conformador da coleção. A busca por uma identificação através da definição do que é livro de artista para Herkenhoff se faz presente ao longo deste trabalho. Com este objetivo em mente, discutiremos aqui a análise realizada e confrontaremos, em alguns momentos, com a fala de Herkenhoff.

Após a análise observamos que a obra de Barcellos é classificada, segundo conceitos apresentados por Plaza, na categoria de poema-livro. Já para as tipologias elencadas por Phillipot a obra apresenta relação com a tipologia livro-obra. A análise verificou que para ambos teóricos a obra se classifica como livro de artista. Diante dos dados obtidos na análise não vemos razão para contestar seu status de livro de artista.

De acordo com a análise verificamos que o livro de Campos é categorizado como poema-livro segundo Plaza. Para a classificação de Phillipot a obra se enquadra na categoria de livro obra. Portanto, segundo os dois teóricos a obra *Galáxias* se adequa às categorias de livros de artista e por isso assim a consideraremos nesta pesquisa. Na entrevista cedida para esta pesquisa, Herkenhoff fala sobre a relação da poesia concreta com o livro de artista

P: /.../ que essa relação visual ou o poema visual, poema processo, a poesia concreta, o neoconcretismo, o livro neoconcreto, tudo isso para mim é...não precisa responder se é ou não livro de artista, Noigrandes, etc. É por isso que o conceito sempre se evade. Porque não vejo necessariamente uma clareza que interesse aos artistas nesse processo. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Conforme análise realizada, observamos que o livro *Catálogo traducido, 2006* apresenta semelhanças com a tipologia livro-documento apresentada por Plaza, todavia essa relação é questionável por seu conteúdo não apresentar uma representação significativa das obras e sim uma listagem. Nas categorizações elencadas por Phillipot a categoria livro é a que melhor representa a obra. Devido à ambiguidade na classificação de Plaza e adequação na categorização de Phillipot, concluímos que esta obra apresenta mais características de livro do que de livro de artista e, portanto, a consideramos livro. Embora Herkenhoff tenha criado a categoria *Bibliografia sobre livros-de-artistas e publicações afins*, ele inclui a obra na categoria de livro de artista em sua lista da

coleção de livros de artista (Anexo B). Neste caso acreditamos que tenha ocorrido algum “equivoco” (se partirmos única e exclusivamente de classificações prévias sobre a conceitualidade do livro de artista, e não sobre o fazer subjetivo do colecionador) na inserção desta obra na coleção de livro de artista, conforme o próprio Herkenhoff menciona em entrevista (Apêndice D). “eventualmente pode haver algum equivoco. Devia estar na lista de teoria e está na lista de livro de artista, pode ter esses equívocos. Mas às vezes eu trato textos de artistas como a sua forma de expressão no livro” (HERKENHOFF FILHO, 2016).

A análise da obra *Art books, catalogue 2* nos mostra que é possível categorizá-lo como livro-documento, segundo as tipologias de Plaza, porém assim como o livro *Catálogo traducido, 2006* esta relação é questionável. Da mesma forma a categoria livro de Phillpot é a que melhor representa este livro. Portanto, acreditamos que esta obra tenha sido equivocadamente incluída na coleção de livro de artistas, assim como a obra imediatamente anterior analisada.

A obra *A página violada* brinca com características comuns a livros de artista misturadas as características de livros comuns. Como observamos na análise da obra, a mesma possui uma relação tênue com a tipologia de livro conceitual apresentada por Plaza. Para as categorias de Phillpot, Silveira apresenta uma obra que se adequa melhor a tipologia livro, sobretudo é possível classificá-la como livro obra se olharmos para seu conteúdo como artístico e não teórico. O jogo que o autor faz entre livro teórico e livro de artista deixa confusa a categorização da obra, ao que se acredita que a intenção seja deixar a decisão de classificar a obra aberta, podendo a mesma ser tratada como livro ou como livro de artista.

A obra *Poemobiles*, segundo as categorias estabelecidas por Plaza e Phillpot, é classificada em tipologias de livro de artista, sendo possível relacioná-lo a duas categorias apresentadas por Plaza livro-poema e livro objeto e a categoria de livro-obra para Phillpot. A obra analisada possui uma forte relação com livro de artista no Brasil, seus autores tiveram grande representatividade neste tema, seja Campos por sua poesia concreta, seja Plaza por suas pranchas de serigrafia. A classificação de livro de artista para esta obra já era conhecida mesmo antes de sua análise. O envolvimento de Plaza com a produção de livros de artista teve início com livro *Objetos*, lançado no fim da década de 1960. Foi durante a produção desta obra que Plaza conheceu Campos e o convidou a produzir poemas que foram incorporados ao livro *Objetos*, essa parceria se

desdobrou na obra *Poemobiles*. A escolha desta obra se deu diante da representatividade dos autores junto a temática livro de artista.

Entre as tipologias apresentadas por Plaza, a obra **Boundless** possui relação com o livro objeto, já nas categorias de Phillipot é possível classificar a obra em mais de uma tipologia, sendo elas livro-obra e livro objeto. Diferenciar um livro que se apropria da arte de uma obra de arte que se apropria das características de um livro não é algo fácil e talvez neste caso não seja essa a proposta do artista. De acordo com os teóricos Plaza e Phillipot, o livro de artista se subdivide em categorias tendo o livro objeto como uma delas. O livro de artista por si só é uma obra de arte, mas o inverso não é necessariamente verdadeiro. Uma vez que o conteúdo do livro é trancado de forma inacessível, é possível que seu interior contenha tudo (ilustrações, poesia concreta, descrição da elaboração de uma obra, entre outros) ou que não contenha nada além de folhas em branco. A obra, lacrada por sua encadernação em espiral, nos permite imaginar seu conteúdo, mas não nos permite vê-lo. O título e o formato da obra nos fazem acreditar que a intenção do artista seja trabalhar com o imaginário do espectador diante das inúmeras possibilidades que podem existir no interior do livro.

A obra *Water music* nos remete a arte conceitual, característica marcante das obras assinadas pelo Grupo Fluxus. Utilizando um objeto comum do cotidiano, a artista realiza uma intervenção ao aplicar uma etiqueta com informações textuais e visuais e define a obra como um livro, um livro de artista publicado em vários exemplares. É importante destacar que a artista se apropria de diferentes formatos de suportes para a elaboração desta obra, como podemos observar no exemplar disponível no site do MoMA, na Figura 32.

Figura 32 – Water music - exemplar MoMA



Fonte:

https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/water-music-from-fluxkit/index.html. Acesso em: 13 mar. 2016.

A obra foi categorizada como livro objeto dentro das tipologias apresentadas por Plaza, mas não se encaixou em nenhuma das tipologias apresentadas por Phillipot. Na análise, pudemos perceber na prática o que já estava descrito na revisão de literatura, que para Phillipot o livro de artista precisa estar de alguma forma relacionado ao formato do códice tradicional. Percebemos que na obra *Water music* há uma relação muito forte com a arte conceitual e que essa relação não é explorada pelos teóricos escolhidos nesta pesquisa. Para esta obra existem divergências entre os teóricos sobre ser ou não ser um livro de artista, todavia para seu colecionador a teoria não possui grande relevância, conforme segue trecho de sua fala disponível no Apêndice D:

P: /.../ Bispo do Rosário na PUC do Rio, até dois anos atrás ao que eu saiba, ele não era artista porque faltava a intencionalidade artística tipo Husserl, *Fenomenologia* do Husserl é o que faz a obra de arte, então ele não teria essa intencionalidade. Eu acho que ele tinha essa intencionalidade, por outros motivos, não cabe aqui discutir. Por conta disso, dessa aplicação maluca de um conceito pra eliminar objetos tão interessantes e tão significativos, o MAR não é um museu só de arte, ele é de arte e cultura visual. Para mim não é tão importante discutir se os mapas feitos na Maré são ou não arte, eu acho que são cultura visual. Se as placas de rua feitas em azulejaria na Maré se são ou não, aquilo ali para mim é cultura visual, é um design específico. E se alguém fizer algo interessante é. Pelo menos é dessa cultura visual, porque a categoria arte também não dá conta. Esse julgamento da arte com intencionalidade não dá conta totalmente. /.../ Mas então, é...num certo momento, se considerou que se um artista diz que isso arte então isso é arte. Em outro momento se considerou que tudo é arte. Para mim é aquilo que me

captura. Se me capturar, por uma inteligência, por uma poética, então me interessa ter. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Percebemos que, para Herkenhoff, as definições teóricas não pesam tanto quanto a sua percepção da arte e a liberdade de colecionar segundo uma relação bibliofílica. Dessa forma, sem se preocupar com o teórico A, B ou C, Herkenhoff constituiu sua coleção pautada em seus próprios conceitos sobre livro de artista e o prazer em ver, tocar, participar, agir no universo do livro e de suas aplicações conceituais e empíricas.

Conforme análise foi verificado que a obra *Fluxus medicine* apresenta conteúdo tridimensional que rompe com o tradicional formato códice, características estas comuns a tipologia livro objeto descrita por Plaza. De acordo com as conceituações de Phillipot a obra não possui relação com o livro de artista por não apresentar características em comum com o livro tradicional. Portanto, assim como na obra *Water music* a obra *Fluxus medicine* é considerada livro de artista para Plaza, porém o mesmo não acontece com Phillipot.

A obra de Ono, assim como as demais obras em formatos diversos aqui analisadas, possui singularidades em sua apresentação. O rompimento com o formato códice, a constituição da obra em pequenas partes que formam um quebra-cabeça, as diferentes formas dadas a cada peça, a questão visual de seu conteúdo, tudo isso em uma obra que é para Herkenhoff um livro de artista.

Percebemos que os teóricos escolhidos nesta pesquisa possuem divergências. Enquanto Plaza amplia o leque de possibilidades de obras que podem ser consideradas livros de artista, Phillipot restringe essas obras de acordo com seu formato que precisa ser ou se relacionar com a forma de um códice. Dessa forma as obras que para Phillipot não são consideradas livro de artista, para Plaza, são. As categorizações teóricas nos permitem perceber diferentes visões sobre livro de artista. Todavia é preciso destacar que o conformador da coleção não se apega a conceitos e sim a sua experiência estética como estudioso e principalmente como apreciador da arte.

Enquanto os teóricos definem, descrevem e delimitam conceitos e fronteiras para o livro de artista, Herkenhoff se dedica a ampliação da visão desse tipo de obra. Como ele mesmo descreve na entrevista concedida à esta pesquisa

P: Eu nunca me dediquei a buscar delimitar o campo do livro de artista. Porque eu acho que as zonas de nuances muito grandes, quase como se fosse passagens, um livro traz uma coisa outro traz um pouquinho mais. E... então para mim não fazia muito sentido eu excluir algo que parecia mais distante do livro de artista, se eu através de outras peças, eu podia fazer alguma

genealogia, algum desdobramento. Então tanto poderia me interessar um livro com pranchas gráficas muito bem feitas que falasse da tipografia Art Nouveau, do gosto Art Nouveau, do gosto ornamental. Eu sempre me interessei muito mais pelo ornamento do que pelo decorativo em artes gráficas. É pela ideia de que através do ornamento você chega a certas questões clássicas até do Renascimento, o grotesco... Você tem os arabescos, enfim. Então, é essa tábuas que você parte de uma coisa pra outra... chega a ser livro de artista, deixa de ser livro de artista, tá próximo. E por isso é que eu botei tudo junto. Então um catálogo às vezes ele tinha uma tal elaboração pelo artista que eu pensava que ele era muito mais inteligente como essa ideia de livro... do que propriamente o próprio conceito de livro de artista, ele me falava mais disso. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Este trecho da fala de Herkenhoff evidencia a complexidade da visão do colecionador frente ao tema. Com isso a importância de não delimitar e sim compreender tal complexidade para agregar essas informações à coleção Paulo Herkenhoff e, quem sabe, ampliar essa forma mais complexa de ver o livro de artista a toda a coleção de livros de artista da biblioteca do MAR, tornando assim um perfil único cujo ponto de partida é a coleção pessoal de Herkenhoff.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer e explorar essa pequena parte do universo artístico a que chamamos de livro de artista foi uma experiência ímpar. Inúmeras dificuldades e dúvidas estiveram presentes ao longo desta caminhada, e muitas destas dúvidas deverão permanecer. Essa pesquisa nos fez perceber a beleza das perguntas sem respostas ou com respostas divergentes. Percebemos o conflito entre teóricos e teoria, colecionador e coleção. Todavia ressaltamos que muitas vezes o conflito proporciona o equilíbrio e a reflexão, a abertura para a discussão e para novas possibilidades conceituais e práticas, incluindo os desafios de apropriação biblioteconômica do objeto. Não encontramos respostas fechadas ou únicas, encontramos diferentes possibilidades conceituais, tão amplas como as formas do livro de artista.

Através da análise de dados, pudemos compreender as divergências entre teóricos. Enquanto para Plaza, o livro de artista pertence a um universo muito amplo de possibilidades, em que o livro pode assumir formas e adotar diferentes mídias, para Phillipot o livro de artista está atrelado à forma tradicional do códice.

Percebemos que a dificuldade em conceituar o livro de artista não é exclusividade do pensamento biblioteconômico. Herkenhoff, quando questionado sobre o que seria livro de artista nos responde:

P: Olha, eu...já comecei a pensar sobre o assunto, você sabe que eu tenho 300 livros de notas, como esses pretos ali, eu tenho um sobre livro de artista, mas esse livro não anda, de anotação. Porque todas as vezes que eu digo eu digo ih...então fulano vai ficar fora. Seria o livro de artista ainda uma forma que está muito ligada a uma sintaxe, mais do que uma liberdade semântica? Seria o livro de artista um modo de conservar o livro de Gutemberg? Ou ele é uma experiência de algo que é anterior ou posterior a Gutemberg, a essa revolução? Não é? O quê que é isso? (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Verificamos que a formação da coleção não segue critérios rigorosos. Segundo Herkenhoff a coleção era alimentada na medida em que ele encontrasse obras e que dispusesse de recurso para adquiri-las. Herkenhoff esclarece sua visão sobre o conceito de livro de artista e evidencia que sua experiência com a arte trouxe ao seu olhar uma sensibilidade estética que dispensa conceitos pré-definidos:

P: /.../ eu nunca me dediquei a buscar delimitar o campo do livro de artista. Porque eu acho que as zonas de nuances muito grandes, quase como se fosse passagens, um livro traz uma coisa outro traz um pouquinho mais. E...então para mim não fazia muito sentido eu excluir algo que parecia mais distante do livro de artista, se eu através de outras peças, eu podia fazer alguma genealogia, algum desdobramento /.../ Então um catálogo às vezes ele tinha uma tal elaboração pelo artista que eu pensava que ele era muito mais inteligente como essa ideia de livro...do que propriamente o próprio conceito

de livro de artista, ele me falava mais disso. /.../ muitas vezes eu não sabia distinguir entre certos catálogos e aquilo que se chamava de livro de artista, quer como obra, quer como objeto ou quer como produto. Porque eu acho que são três dimensões do assunto, a obra dentro de uma categorização estética é..., o produto dentro da economia, enfim... Então isso pra mim não... eu nunca quis delimitar os campos, porque a minha relação era muito mais na amplitude do universo do que no fechamento do conceito. (HERKENHOFF FILHO, 2016).

Quando Herkenhoff menciona seus critérios e afirma não seguir um conceito formal para livro de artista, ele nos fala que para que a obra passe a integrar a coleção, é necessário que ela o capture. Nesse sentido, percebemos uma subjetividade, algo intangível que essa pesquisa não pode verificar.

As planilhas de análise das obras, apresentadas nos apêndices B e C representam a avaliação das obras e os critérios de análise utilizados na pesquisa. Através delas, é possível observar o foco dado à análise e a técnica de descrição adotada.

Através da análise conceitual das tipologias apresentadas em confronto com a coleção em análise, verificamos a necessidade de aprofundamento dos conceitos descritos, bem como a revisão e ampliação das categorizações. Sugerimos que pesquisas futuras se debrucem sobre estes conceitos, eliminando possíveis ambiguidades, ampliando definições e tipologias de forma a atualizá-las, tornando-as mais claras e abrangentes.

Os dados aqui apresentados (entrevista com Paulo Herkenhoff e lista dos títulos que compõem a coleção de livros de artista) consistem em importante instrumento para futuras pesquisas. A lista de livros de artista, elaborada por Herkenhoff, e apresentada na íntegra, respeitando seus critérios originais de organização, permite-nos conhecer brevemente o método de organização pessoal de Herkenhoff e como ele classifica a coleção. Através desta classificação podemos perceber a maneira como o colecionador enxerga e organiza a coleção. Percebemos que a sistematização elaborada por Herkenhoff é bastante objetiva e não se detém minúcias e conceitos, de forma ampla ele categoriza as obras dentro das categorizações que lhe são mais relevantes. Nesse sentido, lembramos a fala de Herkenhoff na entrevista quando afirma que nunca desejou delimitar o conceito e, sim, ampliá-lo.

A entrevista concedida por Herkenhoff traz questões que abrem um leque de possibilidade para futuras pesquisas. O olhar de Herkenhoff sobre a arte, as experiências que o levaram a ter este olhar, a história da coleção, a vivência no meio artístico, suas opiniões sobre o que é arte e sobre o mercado editorial são apenas alguns dos tópicos

trazidos à tona na entrevista que instigam e permitem maior aprofundamento. A fala, transcrita em sua literalidade, é passível de estudos de análise do discurso.

Durante a análise de dados percebemos dificuldade em categorizar as obras. Como definir se uma obra é um livro que possui elementos artísticos ou uma obra de arte que utiliza elementos comuns ao livro? Acreditamos que nossa relação com a Biblioteconomia, uma área que busca descrever, categorizar e organizar, tenha nos feito chegar até essa pesquisa desejando encontrar respostas que nos fizessem enxergar com maior clareza a definição de um conceito e suas ramificações. Todavia, por alguns instantes nos esquecemos de que definir é também limitar, e que quando se trata de arte, mais especificamente arte contemporânea, não há limites. ‘Mergulhamos’ nessa investigação com um claro objetivo em mente, o de traçar o perfil da coleção através da categorização de seus itens. Ao fim ‘emergimos’ com a certeza de que a categorização das obras é plural e por vezes o antagonismo entre as obras e as tipologias nos fez perceber que não existe ainda definição para tudo, e que o olhar do colecionador é mais apurado do que as definições existentes.

Compreendemos que a definição de livro de artista está atrelada ao teórico selecionado. No caso da coleção de Herkenhoff, o olhar do colecionador e sua experiência estética propõem a ampliação do conceito e não sua delimitação.

Consideramos que a decisão de categorizar os itens em sua representação descritiva precisa observar alguns aspectos como: profissional com conhecimento aprofundado na temática livro de artista e adoção de um teórico ou elaboração de conceitos próprios. Todavia é necessário lembrar que a especificidade na descrição pode acabar se perdendo nas transições de equipe da biblioteca. Para que este trabalho não se perca é importante a elaboração de catálogo decisório acompanhado de manuais e/ou textos teóricos que abordem as tipologias e suas respectivas definições.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Diná Marques Pereira; SANTOS, Magna Lucia dos. Coleção livro de artista da Universidade Federal de Minas Gerais: processos biblioteconômicos em um acervo especial. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS SNBU, 18, 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. 19 p. Disponível em: <<https://www.bu.ufmg.br/snbu2014/wp-content/uploads/trabalhos/646-2029.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 263 p.

BENTO, Sérgio Cabral. O entre-lugar do livro de artista: a dialética morte-vida na fetichização do livro enquanto suporte. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: tessituras, intervenções, convergências, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Não paginado. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/SERGIO_CABRAL.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2014.

CADÔR, Amir Brito. Coleção especial de livros de artista na biblioteca. **Pós**. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 24 - 32, mai. 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/33/33>>. Acesso em: 06 dez. 2014.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 94 p.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Traduzido por Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. 71 p.

CASTLEMAN, Riva. **A century of artists books**. New York: The Museum Of Modern Art, 1994. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7297/releases/MOMA_1994_0083_55.pdf?2010>. Acesso em: 7 mar. 2015.

CÓRDULA, Raul (compil.). Arte em xerox no Brasil - a opinião dos artistas. In: GOMES, Dyógenes Chaves. **Núcleo de arte contemporânea da Paraíba / NAC**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 116 – 120.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalino de Oliveira. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008. 451 p.

DANTO, Arthur D. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006. Cap. 1

DIAS, Antonio; CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. Rio de Janeiro : Aprazível, 2013. 1 caixa.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú**. São Paulo: Itaú Cultural, 20--?. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

ESPÍNOLA, Silvino. Livre como arte – Mostra Internacional do Livro de Artista. In: GOMES, Dyógenes Chaves. **Núcleo de arte contemporânea da Paraíba / NAC**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 25 -26.

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto, **O Estado de São Paulo**, 19 mar. 1988. Suplemento, p. 6-7. Disponível em: <<http://seminariolivredeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

_____; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Paginação irregular. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

FARIA, Maria Isabel Ribeiro de; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Ed. da USP, 2008. 768 p.

QUEBRA-CABEÇA gigante de Yoko Ono vai a leilão por conscientização do autismo, **G1**, 2 abr. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1070839-7084,00-QUEBRACABECA+GIGANTE+DE+YOKO+ONO+VAI+A+LEILAO+POR+CONSIENTIZACAO+DO+AUTISM.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

GOMIERO, Eric Rahal. **Autenticidades: um livro de artista**. São Paulo: E. Rahal, 2010. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01122010-102022/pt-br.php>>. Acesso em: 11 out. 2014.

HERKENHOFF FILHO, Paulo Estellita. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. Entrevistadores: Fabio Cypriano, Marco Aurélio Canônico. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2015.

_____. **Paulo Estellita Herkenhoff Filho**: entrevista [dez. 2015]. Entrevistadora: Andréa da Silva Barboza. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015. 73 Mb (104 min). Formato GPP. Entrevista concedida à pesquisa de mestrado intitulada Livro de artista: estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio.

_____. **Memória do patrocínio**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], 2005. Disponível em: <http://sites.petrobras.com.br/minisite/memoria/patrocínio_pauloestellita.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015.

HOLZ, Daniela Krüger; LAMAS, Nadja de Carvalho; LOURENÇO, Sonia Regina. A instalação e o livro de artista na arte contemporânea catarinense. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 12-19. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/daniela_holz.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2014.

HOUAISS, Antonio. **Elementos de bibliologia**. São Paulo; [Brasília]: Hucitec: INL, 1983. 197p.

_____. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2008.

LAGO, Pedro Corrêa do; SILVA, Ruy Souza e. **Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil**. São Paulo, SP: Capivara, 2009.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <<http://copyfight.me/Acervo/livros/MANGUEL,%20Alberto%20-%20Uma%20histo%CC%81ria%20da%20leitura.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2015.

MANZINI, Eduardo José. **Considerações sobre a transcrição de entrevistas**. [São Paulo, 200-?]. Disponível em: <http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista>. Acesso em: 12 jan. 2016.

MELOT, Michel. **Livro,**. Prefácio à edição brasileira, Marisa Midori Deaecto; prefácio à edição francesa, Régis Debray; fotografia, Nicolas Taffin; tradução, Marisa Midri Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. 216 p.

MESSINA-RAMOS, Maria Angélica Ferraz. **Manual para entrada de dados bibliográficos em formato MARC 21: ênfase em obras raras e especiais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. 273 p. Disponível em: <https://www.bu.ufmg.br/boletim/Manual_Obras%20Raras_Completo_Versao%20Publicada.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2014.

MONTEIRO, André Maya. Livro de artista: a arte como projeto. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 4., 2011, Goiânia. **Anais...**Goiânia: Arte e Cultura Visual, Programa de Pós Graduação, 2011. p. 26-35. Disponível em: <<http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2011/Anais-SNAPCV-2011-.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

MOREIRA, Cíntia. Arte e leitura na apropriação artística de livros e livros de artista de Waltércio Caldas: uma discussão. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p.1547-1559. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/cintia_mariza_do_amaral_moreira.pdf>. Acesso em 16 ago. 2014.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Museu de Arte do Rio e sua coleção**: procedimentos de classificação tipológica da coleção MAR. 2015. Rio de Janeiro, 2015.

MUSEUM OF MODERN ART, THE. **Shigeo Kubota**. Nova York, [2015?]. Disponível em: < <http://www.moma.org/collection/artists/3277>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Biblioteca y centro de documentación. **Libros de artista**. Madri, [200-?]. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/coleccion-biblioteca-libros-artista>>. Acesso em: 9 abr. 2015.

Paixão, Manuela. Leão de Ouro e exposição para Yoko Ono. **Diário de Notícias**, Lisboa, 6 jun. 2009. Disponível em: < <http://www.dn.pt/cartaz/artes-plasticas/interior/leao-de-ouro-e-exposicao-para-yoko-ono-1255680.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

PERGUNTAS e respostas sobre o fechamento da Cosac Naify, **Zero Hora**, Porto Alegre, 3 dez. 2015. Literatura. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/12/perguntas-e-respostas-sobre-o-fechamento-da-cosac-naify-4921974.html>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 125-132.

PINHEIRO, Ana Virginia. **A ordem dos livros na biblioteca**: uma abordagem preliminar ao sistema de localização fixa. Rio de Janeiro: Interciência, Niterói: Intertexto, 2007. 66 p.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, n. 6, 1982, São Paulo. Sem paginação. Disponível em: < http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2014.

_____. O livro como forma de arte (II). **Arte em São Paulo**, n. 7, 1982, São Paulo. Sem paginação. Disponível em: <2014http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_d_e_arteII.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2014.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. Ed. São Paulo: Cortez, 2010. 304 p.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. Ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008. 319 p.

_____. A crítica e o livro de artista. **Pós**. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 50 - 58, mai. 2012. Disponível em: < <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/35/35>>. Acesso em: 11 dez. 2014

UQEDITIONS. **Galáxias**: Antonio Dias e Haroldo de Campos, 2015. Disponível em: <<http://www.uqeditons.com/#!/galaxias/c20lp>>. Acesso em 18 nov. 2015.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros, **Pós**. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82 - 103, mai. 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/38>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista com Paulo Herkenhoff

Relação com livro de artista

1) Sabemos que você é autor de livros de artista (verificar títulos no catálogo do MAR). Fale sobre sua relação com este tipo de arte. (Desde quando estuda este tipo de arte, quando começou a colecionar).

2) O que é livro de artista para Paulo Herkenhoff?

Percepção do livro de artista em âmbito institucional nacional e internacional

3) O livro de artista encontra-se entre os pequenos objetos, como você mesmo cita em seu artigo *Pum e cuspe no museu*. Como você percebe a recepção do livro de artista pelo público brasileiro, desde seu início na arte contemporânea até os dias de hoje?

4) Como você vê a relação com o livro de artista em outros museus (nacionais e internacionais)?

Formação da coleção

5) Quais os critérios utilizados para a formação da sua coleção de livro de artista? Existe uma delimitação de período ou tipologia?

6) Qualquer pessoa, independentemente de atividade profissional e/ou formação pode ser autor de livros da coleção? Fale sobre as características dos autores/artistas dos livros da coleção.

7) Fale sobre a aquisição do acervo (doação / compra, quando teve início).

8) No caso de doações feitas pelos próprios artistas as obras são inseridas na coleção de livros de artista ou você realiza algum tipo de filtro? Se sim, qual?

9) Sabemos que, ao longo de sua carreira, você cultivou o hábito de doar livros às instituições por onde passou. Instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional foram prestigiadas com doações de livros de artista

feitas por você. Como você define as motivações que o levaram a reunir e manter os itens da coleção que doou ao MAR? Você selecionou esses itens com algum objetivo em mente? (Melhorar formulação) (Ver títulos com MAM e BN)

10) Ao doar sua coleção ao MAR, houve um momento de dúvida sobre qual o lugar para este acervo (reserva técnica ou biblioteca)? Comente sua decisão de deixar a coleção na biblioteca.

Categorizações de livros de artista

11) Qual a relação da Arte Postal com livro de artista dentro da Coleção Paulo Herkenhoff?

12) Você considera os livros ilustrados uma tipologia de livro de artista? Na Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista, encontraremos esses dois tipos de obras?

13) Como você define a Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista do MAR?

APÊNDICE B – Fichas de análise das obras em formato códice

Quadro B1 – Ficha de análise da obra Momento Vital

1) Autor – profissão/formação:		Vera Chaves Barcellos (1938-), artista plástica brasileira	
2) Título:	Momento Vital		
3) Local de publicação:		Desconhecido	
4) Editor:	Edição do autor	5) Data de publicação:	1979
6) Dimensões:	33,1 X 22,1 cm		
7) Tipo de encadernação:	Espiral plástica do tipo Wire-o, com furos em formato retangular		
8) Tipo de capa:	Plástico fosco sem identificação		
9) Tipo de papel:	Alcalino, provável gramatura 75. Cor Branca, amarelecido		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Texto / visual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):		Poesia concreta	
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado		<input checked="" type="checkbox"/> Sim. Numeração <u>21</u> <input type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:	texto manuscrito e fotocopiado, técnica xeroxarte / xeroxbook		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida		
16) Materiais:	Plástico e papel		
17) Observações:			

Quadro B2 – Ficha de análise do livro *Galáxias*

1) Autor – profissão/formação:		Haroldo de Campos, poeta	
2) Título:	Galáxias		
3) Local de publicação:	São Paulo		
4) Editor:	Ex Libris	5) Data de publicação:	1984
6) Dimensões:	31,5 x 23 cm		
7) Tipo de encadernação:	Brochura, cadernos costurados e colados		
8) Tipo de capa:	Flexível		
9) Tipo de papel:	Papel ofício		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Visual / textual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):		Poesia concreta, prosa	
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração_____ <input checked="" type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:	Impressão		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida		
16) Materiais:	Papel		
17) Observações:			

Quadro B3 – Ficha de análise da obra *Catálogo traducido, 2006*

1) Autor – profissão/formação:		Carla Zaccagnini, artista brasileira	
2) Título:	Catálogo traducido, 2006		
3) Local de publicação:		São Paulo	
4) Editor:	Palavra Impressa	5) Data de publicação:	2006
6) Dimensões:	15,5 x 11 cm		
7) Tipo de encadernação:		Brochura, colado	
8) Tipo de capa:	Papel flexível		
9) Tipo de papel:	Papel couchê		
10) Características de conteúdo (visual, textual):			Texto
11) Tipo de informação (teórica, artística):		Catálogo contendo lista de livros de artista, performances e obras visuais (algumas com imagens)	
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração_____ <input checked="" type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:	Impressão em offset sobre papel		
15) Tiragem:	2000		
16) Materiais:	Papel		
17) Observações:			

Quadro B4 – Ficha de análise do livro *Art books, catalogue 2*

1) Autor – profissão/formação:	Editora Marcus Campbell		
2) Título:	Art books, catalogue 2		
3) Local de publicação:	Londres		
4) Editor:	Marcus Campbell	5) Data de publicação:	2000/1
6) Dimensões:	21 x 14,7 cm		
7) Tipo de encadernação:	Brochura, folhas coladas		
8) Tipo de capa:	Flexível		
9) Tipo de papel:	Papel ofício branco		
10) Características de conteúdo (visual, textual):	Textual		
11) Tipo de informação (teórica, artística):	Catálogo de publicações de livros de artista com referência das obras e preço		
12) Possui assinatura do autor:	<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não		
13) Exemplar numerado	<input type="checkbox"/> Sim. Numeração _____ <input checked="" type="checkbox"/> Não		
14) Técnica:	Impressão		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida		
16) Materiais:	Papel		
17) Observações:			

Quadro B5 - Ficha de análise do livro *A página violada*

1) Autor – profissão/formação:		Paulo Silveira, professor	
2) Título:	A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista		
3) Local de publicação:	Porto Alegre		
4) Editor:	Próprio autor	5) Data de publicação:	1999
6) Dimensões:	25 cm		
7) Tipo de encadernação:	Brochura, folhas coladas		
8) Tipo de capa:	Flexível		
9) Tipo de papel:	Papel ofício branco		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Textual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):	Dissertação de mestrado sobre livro de artista. Conteúdo teórico		
12) Possui assinatura do autor:	<input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não		
13) Exemplar numerado	<input checked="" type="checkbox"/> Sim. Numeração <u>17</u> <input type="checkbox"/> Não		
14) Técnica:	Impressão		
15) Tiragem:	20 exemplares		
16) Materiais:	Papel		
17) Observações:			

APÊNDICE C – Fichas de análise das obras em formatos diversos

Quadro C1 – Ficha de análise da obra Poemobiles

1) Autor (profissão/formação):		Augusto de Campos (1931-), poeta concretista brasileiro, e Julio Plaza(1938-2003), artista plástico espanhol radicado no Brasil.	
2) Título:		Poemobiles	
3) Local de publicação:		São Paulo	
4) Editor:		Editora Brasiliense	5) Data de publicação: 1984
6) Dimensões:		21,6 X 19,2 cm (caixa fechada)	
7) Tipo de encadernação:		Não possui encadernação, a obra é composta por pranchas soltas dentro de uma caixa de papel.	
8) Tipo de capa:		A capa é inserida na caixa da obra seguindo o padrão de disposição de informações indicado na NBR 6029 e utilizado em livros tradicionais.	
9) Tipo de papel:		Papel de gramatura acima de 200, tipo cartão. Cor branca.	
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Texto / visual, visual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):		A obra é composta de poemas, elaborados por Augusto de Campos e apresentados em forma de pop-ups, criados por Julio Plaza; e de desenhos geométricos elaborados por Julio Plaza e também apresentados em pop-ups criados pelo mesmo.	
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado:		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração _____ <input checked="" type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:		Serigrafia	
15) Tiragem:		A obra não possui informação de tiragem	
16) Materiais:		Papel	
17) Observações:			

Quadro C2 – Ficha de análise do livro *Boundless*

1) Autor – profissão/formação:		David Staris, artista e designer	
2) Título:	<i>Boundless</i>		
3) Local de publicação:		[São Francisco (Estados Unidos)?]	
4) Editor:	Não informado	5) Data de publicação:	1983
6) Dimensões:	8 cm de diâmetro		
7) Tipo de encadernação:	Espiral de liga metálica que forma uma circunferência de 360° em torno do livro		
8) Tipo de capa:	Papel de gramatura superior a das páginas, de cor preta na externa e parda na parte interna		
9) Tipo de papel:	Alcalino, provável gramatura 75. Cor Branca, amarelecido		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Visual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):	A obra não apresenta informação além do título, autor e data.		
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração_____ <input checked="" type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:	Capa com impressão mecânica, encadernação provavelmente artesanal.		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida.		
16) Materiais:	Papel e metal		
17) Observações:	O título da obra traduzido para o português significa 'Sem limite' ou 'Sem fronteiras' e nos dá liberdade de interpretar a obra segundo nosso próprio olhar, uma vez que seu conteúdo é inacessível. Através do título o artista faz uma alusão ao conteúdo que pode ser qualquer coisa que o espectador imaginar.		

Quadro C3 – Ficha de análise do livro *Water music*

1) Autor – profissão/formação:		Chieko Shiomi, mais conhecida por Mieko Shiomi, artista e compositora	
2) Título:	<i>Water music</i>		
3) Local de publicação:	Não informado		
4) Editor:	[<i>Fluxus editions</i>]	5) Data de publicação:	[1964/69]
6) Dimensões:	6,2 x 3,5 cm		
7) Tipo de encadernação:	Não se aplica		
8) Tipo de capa:	Etiqueta com impressão fixada ao item. As informações da etiqueta não seguem o padrão de capas de livros, conforme descrição da NBR 6029		
9) Tipo de papel:	Não se aplica		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Visual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):		A obra apresenta informação de título, autor e uma breve descrição de como utilizá-la. Conteúdo visual e tátil relacionado a arte performática	
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração _____ <input checked="" type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:	Técnica mista com impressão		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida.		
16) Materiais:	Vidro transparente, plástico e papel.		
17) Observações:	A obra tem por objetivo a realização de performances em que o foco é o movimento, o fluxo da água. Existem alguns vídeos da artista realizando este tipo de performance, porém com objetos maiores que armazenam maior quantidade de água		

Quadro C4 – Ficha de análise do livro *Flux medicine*

1) Autor – profissão/formação:		Shigeko Kubota, artista	
2) Título:	<i>Flux medicine</i>		
3) Local de publicação:	Não informado		
4) Editor:	[<i>Fluxus editions</i>]	5) Data de publicação:	[1993?]
6) Dimensões:	9,7 x 11,9 cm		
7) Tipo de encadernação:	Não se aplica		
8) Tipo de capa:	Etiqueta com impressão fixada na parte interna do item. As informações da etiqueta não seguem o padrão de capas de livros, conforme descrição da NBR 6029		
9) Tipo de papel:	Não se aplica		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Visual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):	A obra apresenta informação de título. Conteúdo visual e tátil		
12) Possui assinatura do autor:	<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não		
13) Exemplar numerado	<input type="checkbox"/> Sim. Numeração _____ <input checked="" type="checkbox"/> Não		
14) Técnica:	Técnica mista com impressão		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida.		
16) Materiais:	Plástico, papel e capsulas de material desconhecido		
17) Observações:			

Quadro C5 – Ficha de análise do livro [Quebra-cabeças]

1) Autor – profissão/formação:		Yoko Ono, artista e música	
2) Título:	[Quebra-cabeças]		
3) Local de publicação:	Veneza		
4) Editor:	[S. 1.]	5) Data de publicação:	1993
6) Dimensões:	9,1 x 8,3 cm		
7) Tipo de encadernação:	Não se aplica		
8) Tipo de capa:	Não se aplica		
9) Tipo de papel:	Papel de alta gramatura		
10) Características de conteúdo (visual, textual):		Visual	
11) Tipo de informação (teórica, artística):		Conteúdo visual e tátil. Jogo de quebra-cabeça.	
12) Possui assinatura do autor:		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	
13) Exemplar numerado		<input type="checkbox"/> Sim. Numeração_____ <input checked="" type="checkbox"/> Não	
14) Técnica:	Impressão		
15) Tiragem:	Tiragem total desconhecida		
16) Materiais:	Papel		
17) Observações:			

**APÊNDICE D - Transcrição da entrevista realizada com Paulo Herkenhoff;
Museu de Arte do Rio; dia 04 de dezembro de 2015**

O apêndice D apresenta a transcrição da entrevista realizada no dia 4 de dezembro de 2015 nas dependências do Museu de Arte do Rio (MAR) com Paulo Herkenhoff. Nos trechos que não foram compreendidos acrescentamos a notação [Ø]. Os parênteses simples são utilizados para indicar palavras cuja compreensão não está clara, ou seja, que não há certeza quanto à transcrição daquela palavra. Os parênteses duplos são utilizados para sinalizar comentários do analista. Para sinalizar corte em algum trecho da entrevista foram adotadas reticências entre duas barras - exemplo: /.../. Utilizamos colchetes para incluir palavras que complementam e auxiliam a compreensão do texto, mas que não foram ditas pelo entrevistado. As legendas adotadas na transcrição são correspondentes as iniciais de seus integrantes, ficando representada a fala da entrevistadora pela letra A, e a fala do entrevistado pela letra P. Os símbolos e legendas aplicados na transcrição foram baseados no modelo apresentado por Manzini (201-?)

A: Sobre a tua relação com o livro de artista, eu queria que você me falasse como aconteceu, como você começou essa relação com o livro, que aqui no Brasil começou na década de 1960, então como que se deu isso?

P: Bom, é...pra mim...meu pai tinha uma biblioteca que era muito especial e ele não proibia os filhos de usar a biblioteca. E isso foi muito importante porque a gente destruiu, eu e meus irmãos [Ø], [a gente] destruía a bíblia do Gustrave Doré, ilustrada pelo Gustrave Doré, de tanto que olhava. Mas, havia coisas extraordinárias, por exemplo, é...dicionários de línguas que não eram do alfabeto latino, dicionário de grego, de russo, de árabe. E isso já me fascinava porque eu percebia que eram sinais que me traziam algum tipo de estímulo. Não tinha muita significação, mas sobretudo, em termo de significado de como o significante se construiu. Hoje olhando assim, aquilo era um fascínio pra mim. Entender que a fonética pousava em signos diferentes em outras sociedades, isso para mim foi muito importante.

Depois, meu pai tinha livros de história da arte, etc. Então tinha Renascimento, Idade Média, Impressionismo, Expressionismo. Mas tinha um livro chamado *Konkrete Kunst*, Arte Concreta Suíça, que eu não sei como isso foi parar no Espírito Santo. Então

eu, antes de aprender a ler, eu olhava aquele livro de figuras geométricas, que era um livro muito bonito, muito bem impresso, esse livro sumiu, eu trouxe pro Rio e sumiu. E...não sei se era [Ø] mas enfim, era um livro muito bem impresso e que eu ficava muito atento às imagens construídas. Ali o texto não era importante. O importante era que aquele livro se desdobrava em figuras geométricas, enfim...Então também tinha livros de gravuras, álbuns de gravuras. Eu sempre fui vendo que os livros não são todos iguais, desde cedo. Que...é...havia livros com gravuras soltas, reproduções...Eu fui percebendo, tendo contato, fui aprendendo. E... meu pai alimentava essa biblioteca com frequência, ele vinha duas vezes ao Rio por ano. E ele chegava e uma semana, duas semanas depois chegava um caixote de livros. Ele comprava na livraria São José, que na época era na São José. Eu também me lembro de uma vez, eu já estava na universidade aqui no Rio, ele me ligou muito feliz, estava no Rio, e ele falou

((diálogo com o pai: fala do pai)) - você não sabe o que eu encontrei

((diálogo com o pai: fala de Paulo)) aí eu falei: - o que é que foi?

((diálogo com o pai: fala do pai)) - o segundo volume do [Ø]

Ele tinha comprado 30 anos antes um dicionário alemão para o alemão o (incompreensível) e chegou só o primeiro exemplar, o segundo exemplar se extraviou e ele passou a vida atrás de um segundo exemplar. O dinheiro era muito contado, então... E de repente ele estava muito feliz porque 20, 30 anos depois ele encontra...Então isso me de assim...Ele me transmite, me transmitiu essa curiosidade sobre o mundo, essa dedicação, essa constância de estar abrindo territórios, sobre territórios gráficos, né. Como também tinha livros magníficos do século XIX, que foi um período assim muito de revival, com livros muito coloridos. Isso tudo fez parte do meu universo.

Mas é...em termos de livro de artista, surge num momento em que eu venho pro Rio em 69, já tinha visitado museus de arte contemporânea nos Estados Unidos, em Pittsburgh, em Nova York o MoMA e outros como Guggenheim. E eu chego aqui, me deslumbro com o MAM, com a BN do MAM, assistia às conferências, e obras de arte que havia no MAM aos domingos, ia a palestras, etc. Comecei a visitar e a estar nos salões, comecei a ir às inaugurações, estudei arte. Então vai coincidir com o tempo em que a Modernidade se esgota e novas formas de produção simbólica são admitidas. Eu estudei com o Ivan Serpa, ele próprio tinha um trabalho de encobrir livros, o texto com desenhos. Enfim, ele me estimulou também a investigar nessa linha. Ou seja, é...eu

entendi que a arte tinha explodido. Que a linguagem agora era uma grande multiplicidade, e nisso as revistas estrangeiras são muito importantes. Eu me lembro... [de] ter comprado a Artpress...não, Artpress não. Bom, foi uma revista francesa que tinha uma tradução do Kosuth, *Art After Philosophy* do *Art and Language*. Eu li esse texto que também me marcou muito porque aí já é a desmaterialização, pelo conceito. Nesse meio-tempo conheço Ivens Machado, Anna Bella [Geiger], Fernando [Ø], Cildo [Meireles], Antônio Manuel. Um dia, eu trabalhava com jornal, comprava o jornal todos os dias para cortar imagem, um dia eu abro o jornal e está ali um caderno especial do Antônio Manuel, que eu mandei pra cá. É...Enfim...então para mim era muito assentado que o livro de artista e as questões afins estavam interconectados. E eu nunca, me dediquei a buscar delimitar o campo do livro de artista. Porque eu acho que as zonas de nuances muito grandes, quase como se fosse passagens, um livro traz uma coisa outro traz um pouquinho mais. E... então para mim não fazia muito sentido eu excluir algo que parecia mais distante do livro de artista, se eu através de outras peças, eu podia fazer alguma genealogia, algum desdobramento. Então tanto poderia me interessar um livro com pranchas gráficas muito bem feitas que falasse da tipografia Art Nouveau, do gosto Art Nouveau, do gosto ornamental. Eu sempre me interessei muito mais pelo ornamento do que pelo decorativo em artes gráficas. É pela ideia de que através do ornamento você chega a certas questões clássicas até do Renascimento, o grotesco... Você tem os arabescos, enfim. Então, é essa tábuia que você parte de uma coisa pra outra... chega a ser livro de artista, deixa de ser livro de artista, tá próximo. E por isso é que eu botei tudo junto. Então um catálogo às vezes ele tinha uma tal elaboração pelo artista que eu pensava que ele era muito mais inteligente como essa ideia de livro... do que propriamente o próprio conceito de livro de artista, ele me falava mais disso.

Nesse período, antes do incêndio do MAM, a biblioteca do MAM era extraordinária, assinava revistas, era muito atualizada, também foi uma fonte de alimentação. Então tinha o jornal, a exposição 24h do Antônio Manuel, mas também tinha os Gibis do Raymundo Colares, tinha gibi na biblioteca do MAM. Você ia lá e você foleava os gibis do Antônio Manuel. E, as escritas da Mira Schendel, que pra mim era uma outra forma da escritura, o livro como escritura. Depois, é...talvez ainda ressalte pra frente e pra trás, quando se faz a exposição sobre o projeto construtivo brasileiro na arte, que é um...que foi acompanhado de uma coletânea extraordinária organizada pela Aracy Amaral. As discussões entre os irmãos Campos, (Guattari), o Gullar, Hélio

Oiticica sobre o livro... me pareceram extraordinárias e eu sentia que no Rio de Janeiro havia uma liberdade maior, de...pensava-se com mais audácia. O livro circular, o *Livro da criação*, né. Então há uma ruptura muito...que me interessou muito. E o que eu sentia também é que era um livro menos voltado para o campo acadêmico, para a guilda acadêmica, e muito mais pensando o mundo numa outra perspectiva. E eu estudei na NYU em Nova York de 74 a 75 e nesse período também conheci o Beuys, que eu apresentei a Anna Bella, a Conchi e vários artistas. Me interessei pela música, pelo disco de artista que era outro caminho, postal de artista, o postal da Yoko Ono com buraquinho pra ver, pra ver o céu. E havia lá em Nova York nesse momento alguns pontos muito importantes...assim tinha *Printed Matter*, que ainda existe, mas que era mais nesse momento mais voltada pro cartão postal. Ai começava com cartão postal de...é...reprodução de obras de arte, até cartões como o do Beuys de madeira, etc. do Grupo Fluxus. Depois tinha Jaap Feldman, que era uma livraria que fazia uma conexão muito grande entre a Europa e os Estados Unidos de Nova York, Feldman. E foi na Feldman que eu conheci o Beuys, mas depois Anna Bella chegou, logo em seguida, veio, estava viajando e apresentei-a. E em cima da Feldman tinha uma galeria, que eu vou me lembrar daqui o nome daqui a pouco, que nesse período trabalhava com o Grupo Fluxus. Então Marcel Broodthaers e outros expuseram lá, o próprio Beuys, etc. Daqui a pouco eu vou me lembrar o nome do galerista, que depois virou curador e tal. Então era um ambiente muito propício, muito produtivo, e que muitas vezes eu não sabia distinguir entre certos catálogos e aquilo que se chamava de livro de artista, quer como obra, quer como objeto ou quer como produto. Porque eu acho que são três dimensões do assunto, a obra dentro de uma categorização estética é..., o produto dentro da economia, enfim...Então isso pra mim não...eu nunca quis delimitar os campos, porque a minha relação era muito mais na amplitude do universo do que no fechamento do conceito. Por isso que pode ter um bottom, porque o bottom é continuidade de alguém que faz postal, que faz livro de artista, que faz lápis. Por isso que a coleção ela trafega hora por quem lida com a palavra, ocupando o significante gráfico, ocupando o mundo através dos objetos. Como o [Ø], etc. Por isso então que tem essa mistura. Tem livros que eu acho que são mais catálogos, surrealistas, etc. Então é..., eu às vezes me perguntava, mas por que alguns consideram que o Edward Ruscha, por que ele é assim uma matriz do livro de artista se Jacques Prévert fez algo também com a mesma independência de um texto, etc e tal. Do mesmo modo que às vezes o conceito de ter um trabalho apresentado de uma forma orgânica, que a estrutura do livro é a estrutura

temporal, espacial, em que a obra se desdobra e não é um mero repositório de imagens, mas se tiver um texto de introdução isso não é um livro de artista. Então são critérios que eu não precisava, o meu olhar não precisava. Porque eu estava muito mais interessado no fenômeno, dessa liberdade também. Conheci o Wladimir Dias-Pino, enfim...então é...eu não...uma vez em 1986 eu estava saindo da FUNARTE para ir pro MAM, eu fiz uma viagem para os Estados Unidos e em Chicago no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, eu acho que era de Arte Contemporânea se ele já existia, isso foi 85-86, tinha uma feira de livro de artista, eu ali comprei muita coisa, todo o dinheiro que eu tinha ganhado pra fazer a viagem, que eu tinha ali na hora, eu apliquei nesses...que eu fiquei encantado. E um outro livro, eu nem tenho o autor, que vinha nuns papeizinhos, e esses papéis se perderam, etc e tal. O que eu trouxe de Nova York em 74, que eu tinha muito pouco dinheiro, muito pouco, eu dei pro MAM. E... quando eu estava na Biblioteca Nacional comecei a pedir aos artistas para doarem alguma coisa, no MAM eu também fiz isso e aqui. Eu pensei durante muito tempo qual o destino da minha biblioteca e...sempre pensei muito na Biblioteca Nacional. Mas aí o MAR foi realmente um projeto avassalador, que é um projeto que no fundo me permitiu confluir muitas experiências que eu havia acumulado, muitos sonhos, muitos desejos frustrados, etc. E aqui eu tive condições, então acho que o espaço é esse. Eu não tenho certeza ainda se não deveria ter levado para a Biblioteca Nacional, porque eu acho que é uma instituição extraordinária, extraordinária. Mas tem isso, por isso que essa dificuldade de saber se são 1000 itens, 1100, 1200 ou são 300, até porque muita coisa ainda está na minha casa, tenho encontrado na minha casa que virou uma bagunça nos últimos 10 anos. Eu não consegui mais controlar a casa de tanto livro que chegou. E...eu até agora parei de comprar, diminuí muito a compra de livros porque não dá mais, não estou mais conseguindo administrar o espaço. Enfim, então é...essa é uma primeira questão. E entendendo que era um campo de linguagem e que é...a cultura gráfica é algo também muito próprio do Rio de Janeiro.

A (IED) é uma extraordinária escola de design gráfico. O Rio de Janeiro produziu revistas extraordinárias. O Mindlin considerava que a *Kosmos* era a revista mais bonita do Brasil, eu acho que é a segunda, para mim a melhor revista do Brasil de todos os tempos é a *Senhor*, acho que a *Senhor* com a Bia Feitler, Scliar, Sirotsky, etc, foi assim um momento de primeiríssima grandeza. Mas tinha, é...o Rio também tem humoristas como o Millôr, que..., o J. Carlos e que essa relação visual ou o poema

visual, poema processo, a poesia concreta, o neoconcretismo, o livro neoconcreto, tudo isso para mim é... não precisa responder se é ou não livro de artista, Noigrandes, etc. É por isso que o conceito sempre se evade. Porque não vejo necessariamente uma clareza que interesse aos artistas nesse processo. Então, por exemplo, livrinhos, revistinhas, livrinhos pequenos, isso tudo estava na *Printed Matter*, então por que não? Sabe. Nesses termos a coleção num certo momento com relação a *Art and Language* eu tentei ter o máximo possível de números, alguns já estavam esgotados, era uma visão da coleção, mas outros não, era só para ter o exemplo, dois ou três exemplos. Eu achava [que] não precisava [de] todos os livros desse conjunto, já tem cem revistinhas e tal...É jornal, é livro, é folheto, é carta da *Printed Matter* para os seus apoiadores, enfim. Esse campo que gera a discussão *Pum e cuspe*, também né.

A: Sobre o início da coleção do Paulo como colecionador de livro de artista, podemos dizer que foi lá em 74, quando você foi estudar nos Estados Unidos?

P: Não, foi antes, aqui no Rio. Aqui e ali eu conseguia um catálogo, um livro. Eu lembro de ter ido a Leonardo da Vinci conhecer alguma coisa do... ((suspira)) ai meu Deus ((esquece o nome que iria citar)), o catarinense que foi para Brasília, do grupo do Vladimir, daqui a pouco eu vou me lembrar. Enfim, eu comprei uma coisa ou outra. Fui para os Estados Unidos, lá, sim, ali eu tive mais clareza, antes era uma questão de intuição, ali o conceito ficou mais claro. Depois tinha a questão da tipografia também, me interessava muito. Eu lembro que no MAM eu fiquei muito feliz quando eu fui numa casa em Santa Teresa e que doaram um livro da *Bauhaus*, de arquitetura. Não sei se ainda está no MAM, tanta coisa acontecendo lá. Mas é...o MAM num certo momento tinha quatro bibliotecárias, bibliotecárias muito sérias, e...

Mas eu também nunca investi alto em livros muito caros. Eu podia ter comprado num certo momento o *Livro da criação*, mas eu não tinha...ou era o *Livro da criação* ou era tantas outras coisas. E eu sempre optei, eu acho, por essa questão da diversidade, porque no fundo eu não sou um colecionador, sabe, sou mais muito mais um curioso. E aqui na Biblioteca do MAR é dentro da ideia de que essa biblioteca, ao mesmo tempo que ela se funda e vai se expandindo, é...eu quis que ela começasse com um foco primeiro. Não por que fosse a coisa mais importante do mundo, mas é o que era possível, que era o livro de artista e livros afins. Nós temos aqui um conjunto que dá pra estudar, até para fazer uma tese como você está fazendo agora. Tem bibliografia, que eu

acho que é uma bibliografia interessante, não sei se é a melhor coleção bibliográfica que há no país, mas é uma bela coleção bibliográfica, substancialmente. Eu tenho, eu estou separando em casa o que estou encontrando, deve ter mais uns 200 para trazer ou 300, até posso ver se trago para você se quiser dar continuidade. Mas aí eu achei que eu tinha que incorporar, é literatura de cordel. Tinha o cordel, tinha o [Ø] mexicano, um ou outro, etc. Então tudo isso, eu estava falando talvez de um livro mais extenso, de um livro mais amplo, talvez pensando uma maneira mais La (a lá) Borges. Até comecei a colecionar algumas primeiras edições, edições ilustradas do Borges, mas esse conjunto eu resolvi que eu ia passar para a Biblioteca Nacional, acho que é mais importante estar lá. É...e...é...sobre o que mesmo que eu estava falando?

A: Sobre o cordel, que você falou, ele é incluído realmente na coleção de livro de artista?

P: É, eu incluí por isso, porque eu não tenho certeza se é uma coleção de livro de artista. E nas minhas doações pro MAR o outro foco que eu quis fazer, eu gosto muito de trabalhar com metas, eu já comecei a doar, depois houve uma interrupção, foi um ano complicado, etc. e tal. Mas eu me dispus a doar monografias, catálogos individuais sobre mil artistas diferentes, brasileiros e estrangeiros. Eu acho que com isso se fixava, você vem aqui atrás do Francesc Torres você vai encontrar um livrão aqui, você vem atrás de...sei lá Les [Ø] vai encontrar um livrinho, mas você vai encontrar. Sobre fulano você vai encontrar cinco ou seis. Também as histórias, etc. Que era uma ideia de você ir forrando a biblioteca com algo que sustentasse. Agora passei adiante com um outro projeto que é o foco em Walter Benjamin. Walter Benjamin é essa figura que é um farol do séc. XX na teoria da cultura e da arte, da estética do séc. XX. Ele abrangeu tantas dimensões da cultura, o brinquedo, a criança, é...a diáspora, os judeus, o cinema, a técnica de reprodução, o barroco, o teatro, a arquitetura. Enfim, são tantas as questões sobre as quais ele pensou, mas também determinados pressupostos teóricos que ele desenvolve, que eu acho que ele é uma figura básica e que se o museu, se o MAR tiver uma boa bibliografia sobre o Walter Benjamin, prestará um grande serviço e a partir desse modelo nós podemos desdobrar pra Escola de Frankfurt [Ø] e ampliando como uma dimensão, da mesma maneira que outras dimensões vão acontecer. Nesse ponto, pensando a biblioteca também a questão do Rio de Janeiro, tem uma cariocana com certos acentos assim no desenvolvimento urbano. Uma biblioteca de certo interesse

afro-brasileiro, que também é outra questão para nós, a coleção afro-brasileira é muito importante. Nós temos agora iniciativa judaica e os judeus são o povo do livro, *Escritura e diferença* do Derrida o primeiro capítulo fala dessa questão. Então é, estamos formando nossa seção de judaica, ou seja, hoje a biblioteca começa a ter alguns motores em que ela vai se ampliando, não é automaticamente, mas são esforços que vão se cruzando, se suportando mutuamente, apoiando-se, enfim se alavancando mutuamente.

Então é...essa é uma questão de... que eu me pergunto, o quê que deve ser uma biblioteca de arte nesse momento da cultura visual e da cultura digital, né, a tecnologia. Eu ainda acredito muito no objeto livro dentro de um museu, eu acho que uma coisa é o interesse do... da escola, do pesquisador na informação, outra coisa é você ter o livro pro momento de uma exposição em que você vai falar dos anos 50, é bom você ter um catálogo, um livro do anos 50, revistas dos anos 50 onde saiu pela primeira vez publicado o manifesto X ou texto Y, etc. porque dá mais uma dimensão daquele momento histórico. Então eu acho que a biblioteca é uma extensão do campo museológico, ou vice-versa, ou são a mesma coisa, é apenas um detalhe nesse sentido, não é. É...enfim.

A: Eu sei que você não delimita o conceito de livro de artista pelo que você falou, mas em linhas gerais você consegue um conceito bem amplo sobre o que você entende por livro de artista. O que é livro de artista para você, independente do que é falado sobre?

P: Olha, eu...já comecei a pensar sobre o assunto, você sabe que eu tenho 300 livros de notas, como esses pretos ali, eu tenho um sobre livro de artista, mas esse livro não anda, de anotação. Porque todas as vezes que eu digo eu digo ih... então fulano vai ficar fora. Seria o livro de artista ainda uma forma que está muito ligada a uma sintaxe, mais do que uma liberdade semântica? Seria o livro de artista um modo de conservar o livro de Gutemberg? Ou ele é uma experiência de algo que é anterior ou posterior a Gutemberg, a essa revolução? Não é? O quê que é isso?

Por isso que a gente vai fazer a exposição do Wladimir Dias-Pino, vai ser uma exposição grande, porque ele implode com tudo isso, né. E vai dar pra gente entender melhor o que pode ser esse espaço do MAR, pensar algumas questões, mas também

saber como um artista que é tão visual, processual, né...do tempo, dos vazios, das passagens, das esperas, né. Como esse artista também pode nos ajudar na questão da linguagem. O quê que a arte pode fazer para o processo educacional, sabendo que num país como o Brasil uma criança pobre conhece a metade do vocabulário de uma criança de classe média. Isso é uma constatação para mim definitiva porque ela é mais uma dimensão da tragédia brasileira. Ou seja, se a linguagem é da casa, do sujeito, do ser, essa casa é muito restrita, muito frágil, ela mal pode abrigar o sujeito no campo das suas necessidades. Porque quem não tem um vocabulário mais extenso, adequado ao mundo em que vive está condenado, salvo exceções, a viver uma vida restrita de não poder ler, de entender o que lê, de ser um analfabeto funcional, de não interpretar o que lê criticamente, de não saber ler um manual de procedimentos, um livro técnico, essa limitação no mundo. Então romper isso é quase como um privilégio de poucos, de poucos né. Então a exposição do Wladimir, ela tem essa face dupla que de um lado é entender até onde esse artista implodiu essa sintaxe do livro, implodiu o livro gutenberguiano, ou levou adiante as conquistas do neoconcretismo sem falarmos da... do plano da literatura concreta, da poesia concreta. Enfim, esse é um lado da estética, dos rompimentos estéticos, do rompimento com algo que amplia o mundo. E ao mesmo tempo pensar se pode ser uma alavanca para é o museu que lida com a educação fundamental pensar esse problema tão grave. Não é que a gente vá solucionar, mas que modelos a gente pode criar ali. Então, eu estou dizendo que esse livro experimental, esse campo da experiência plástica, do fenômeno plástico, ele tanto pode ser a expansão de algo que foi fundamental para a experiência ocidental, do mundo mesmo, que é o livro, como a gente conheceu até a era digital. E por outro lado esse problema tão anterior à modernidade que é o analfabetismo funcional, né. Então, a exposição lida... é o momento moderno que vai para além do moderno, mas também nos permite pensar nossos problemas que são anteriores a modernidade.

A: Sobre a percepção do livro de artista no âmbito institucional, nacional e internacional...O livro de artista encontra-se entre os pequenos objetos, como você mesmo cita em seu artigo *Pum e cuspe no museu*. Como você percebe a recepção do livro de artista pelo público brasileiro, desde seu início na arte contemporânea até os dias de hoje?

P: Olha, eu acho que o livro de artista, ele no passado era visto como algo irrisório e só passou a ser respeitado no momento que ele ganhou valor monetário, que aí são os...o livro da Lygia Clark com seus vinte e poucos, vinte e sete, sei lá... exemplares, *O livro da criação* da Lygia Pape, é...os gibis do Colares. Mas antes disso não, não tinha lugar. Os livros do Barrio também foram muito importantes para mim, eu tenho que dizer. E...eu não sei se já chegou aqui, eu acho que eu tinha um ou dois livros, um livro de anotações do Barrio que ele me deu...e...ele me deu dois ou três livros, o Barrio, tinha um de fotografia, um livro de carta eu acho que já doe.

Mas enfim, então é...essa [é] uma primeira questão, o lugar, o mercado hoje, as pessoas querem tanto ter arte construtiva, [e ela] é tão cara que começam a ter que abrir o seu âmbito do fetiche, da mercadoria como fetiche. Eu tenho uma experiência diferente nos anos 70 em Nova York, de ver galerias..., livrarias...dedicadas com tanta seriedade, o próprio (Combart) com um ou dois contatos diretos com o (MoMA). Mas como eu trabalhei no MAM, depois na minha viagem nos anos 80, final dos anos 70, anos 80, já aí eu vejo em Chicago um museu então seriamente dedicado a questão. E ao mesmo tempo em Nova York havia se criado *The kitchen*, que era uma coleção de livros de artista muito séria, e essa coleção começou a se interessar por livros de artista no Brasil nos anos 80, antes dos museus brasileiros *The kitchen* começou. No Brasil havia Walter Zanini que tinha [Ø] muito interesse no museu, no MAC da USP, ele tinha um foco nesses pequenos objetos, ele gostava do Fluxus, etc. Mas quando eu estive no MoMA, o primeiro impacto da coleção do MoMA, o fato de a coleção da *The kitchen* já com 20, 30 mil volumes ter ido pro MoMA. Depois no Walker Art Center de Minneapolis eles foram confrontados com uma coleção de Sites na internet, então durante um período é...isso foi um debate dentro do Walker Art Center e foi um momento que eu participava de um comitê lá, internacional. Então eu pude ver esse debate, entender o debate, por que fazer uma coleção... Então eles fizeram pra entender o que é uma coleção. Mais do que ter a coleção eles aceitaram a doação para eles se entenderem em frente a web, o que eu acho que é muito inteligente. Pode ser que no futuro isso seja disposto, mas por enquanto não é assim, como é que a gente vai se posicionar agora, né?

Eu lembro que, lembro que no meu livro sobre a Biblioteca Nacional eu já incluo...livro de artista, arquivo digital, que são para mim zonas de contaminação. Também no início dos anos 1990 escrevi um pequeno texto sobre disco de artista, que é

outra questão também...que aí é o Cildo Meireles quem introduz primeiro, depois o Waltércio. O Cildo fez dois livros, fez uma escultura sonora [Ø] depois tem outro que é [Ø] que é a relação com índios e brancos. Enfim, então é um momento em que o artista não se pergunta em que categoria está, mas ele lança mão das hipóteses, das possibilidades de trabalhar. É...((suspiro)) nesse sentido então o...Como é que era a pergunta mesmo?

A: É a relação...como você percebe a recepção do livro de artista pelo público brasileiro?

P: Então no...público brasileiro, salvo uma exceção como é...o...Walter Zanini. Havia uma produção muitas vezes estimulada por convites externos ou por artistas que se juntavam, era algo ali que gregário assim, conjunturalmente gregário, e... É...conheci também depois a Mira Schendel, as coisas dela que também foi muito importante nesse momento. Conheci algumas escrituras do León Ferrari nos anos 70 para 80, ou seja, é no fundo...a Sonia Andrade, Anna Bella Geiger. No fundo trabalhei muito com Anna Bela, assim...ajudando, discutindo com ela alguns livros dela. No fundo era juntar aquilo que flutuava na cabeça dos artistas. Uma página, um desenho da Mira não era igual ao desenho da...Ana Maria Maiolino...que não era igual ao desenho da...Sonia Andrade que era diferente de uma cartilha do...Ivens Machado, totalmente abstrata, que era diferente de um livro do Barrio, que era diferente de um gibi e isso tudo fazia algum tipo de conexão. Eu próprio fiz algo que eu poderia chamar de livro de artista, é...um recorte de jornal buscando novas taxonomias, etc.

Mas é... eu não via nenhum trabalho acadêmico, talvez o mais próximo fosse a ação do Zanini no Museu da Universidade de São Paulo, nem via mercado, nem via galeria. A galeria editava eventualmente livro de artista como edita um catálogo ou faz uma gravura. Mas o que foi para mim uma grande lição nos Estados Unidos, depois também conheci já nos anos...final dos anos 90 começo...de 2000 lá nos Estados Unidos [passar a ter] galerias especializadas em livro de artista, em álbuns de artista, em livros históricos, livros que ficavam nessa ambivalência. Eu não sei se eu já trouxe pra cá um grande livro da Áustria do [Ø] daquele período ali bem no começo do século XX, que esse foi uma sorte, achei numa feira. Mas pra mim uma grande lição foi a The kitchen, esse trabalho de buscar colecionar museologicamente como uma biblioteca de primeira linha, né, em Nova York tem grandes bibliotecas públicas. A Modern Library é outra

biblioteca também extraordinária. E ver a seriedade em recolher o que havia e mandar alguém ao Brasil atrás de livros, né.

A: Esse movimento aqui não existia?

P: Aqui não existia ou existia pelo Zanini de uma maneira mais tímida. Então já não era só mais a Biblioteca do Congresso que tem um escritório no Brasil, mas é uma instituição particular de interesse público, não é uma coleção privada, mas uma instituição privada, que formava essa coleção e que depois foi para o MoMA. Como também conheci é...nos ano 1980 o casal Silverman de Detroit, que são os maiores colecionadores de Fluxus. Talvez o Fluxus seja um modelo parcial de como eu olho essa passagem de um objeto para o outro. Eu acho que tem um pouco mesmo de... o Fluxus me ensina muito. Eles fizeram um cânon, um livro enorme sobre Fluxus, esse casal. Eles vieram ao Rio e procuraram, um pouco em vão, estive com eles e tal, depois eles doaram isso para o MoMA. Mas no MoMA também eu vi o esforço colecionístico da Debbi Wye que era diretora do departamento de gravura, na época tinha um outro nome não era gravura, printed books, etc e tal. E a Debbi Wye resolveu fazer na surdina, ela recebeu um dinheiro para fazer isso, uma coleção de livros russos. Entre os livros que doei tem um do Maiakovski, aqui. Então ela resolveu fazer uma coleção de livros russos, passou três ou quatro anos comprando. E aí quando ela expõe, antes comprando na surdina, então faz uma coleção que talvez nem na Rússia tenha igual, ou só na biblioteca pública, mas, não sei se outro país tem uma coleção tão sólida, que ela comprou livros em Nova York, [Ø], Moscou, enfim na Rússia, etc. Faz essa coleção extraordinária. Faz o livro de novo que é um livro de referência. E a maneira de expor foi maravilhosa porque ela transformou o livro em algo plástico de grande atração. É o que tinha prancha solta, solta ainda mais, o que era livro com uma estrutura presa, ela usou, estamos falando de quinze anos atrás, o recurso da televisão que você ia passando com seu dedo e as páginas e iam virando, etc. Então ela tornou a exposição de livros algo muito próximo da experiência de você ter o livro entre seus dedos. E o livro entrega o seu olhar a sua curiosidade em vez de ser algo distante, preso, que aí se torna muito enfadonho.

Eu ainda não sei, comecei um projeto de fazer uma exposição do nosso acervo, mas ainda não estou seguro, porque pra ser atraente, eu acho que tem ser muito atraente. E aqui no MAR perto de livro de artista a gente está colecionando também algumas

revistas ilustradas brasileiras tais como Tico-Tico, que eu acho que é importante, enfim...pensando numa cultura visual mais ampla. Porque eu sempre que...o meu interesse sempre que... eu tento, que eu resvalo para um conceito, eu começo a achar os buracos desse conceito, não dão conta. Se eu falar de artista...A mas não dá conta e porque que a gente tem aqui as revistas e os jornais do Angelo Agostini? Que eram tão bonitas, ele desenhava, ele escrevia à mão, manuscritos, e usava tipografia, essa coisa tão delicada, tão inteligente. Aí vai e passa para o J. Carlos, passa para o desenho do J. Carlos, enfim...Então... é...pode ser que eu esteja projetando muito um prazer pessoal.

A: Em relação ao livro de artista hoje no Brasil, estamos vendo por exemplo a Cosac Naify fechando, que era uma das editoras que publicava livros de arte, livros de artista. O que se percebe, até na fala do próprio Cosac, é que não existe mercado no Brasil para esse tipo de obra. Como você isso? Você concorda ou tem uma outra visão?

P: É e eu não quero discutir as razões do Charles. Charles é um herói do livro no Brasil, acho que o que ele fez é extraordinário, porque ele botou todas as suas possibilidades, da sua família, o seu cunhado, a favor do livro. Acho que tem coisa ali, claro que a gente discorda de alguma coisa aqui outra ali. É, mas o... [Ø] é dez mil por cento de positividade. E existe uma crise, evidentemente, do livro, do mercado de livros. Ele falou da distribuição, do fluxo de recurso, etc. Isso a empresa, a editora empresa hoje pula miúdo. É...Mas teve uma ambição que aí potencializou os problemas. Alguns livros, por exemplo, eu gosto muito do Merleau-Ponty, tenho algumas dezenas de livros do Merleau-Ponty, revistas, mas o livro mais...digamos...como é que eu diria...? Mais bem cuidado do Merleau-Ponty é editado pela Cosac Naify, com capa dura, poucas páginas. Precisava? Precisava um livro de filosofia ter uma capa dura para custar 20% a mais? Então, mas é muito bonito, né. É um livro, talvez seja o livro do Merleau-Ponty também mais bem editado, é um prazer dele. Enfim, então eu acho que ele é um homem que se deu o direito de editar bem, mesmo que muitas vezes agregasse valor e aumentasse o custo final. Mas não é isso aqui, ele não está aí para ser julgado por isso. Eu acho que ele está para ser julgado pela monumental construção que ele fez. Talvez seja um dos dez grandes editores dos últimos cem anos, desde que a indústria... que o livro se tornou uma indústria no Brasil. Quem são os grandes? O Brasil se tornou muito mais amplo, a gente pode pensar em quem? Eu consigo encontrar pares, eu consigo encontrar...O José Olímpio sabe, Schwarcz, enfim...eu consigo encontrar

pares para o Charles Cosac, não consigo encontrar...iniciativas superiores a dele. Enfim, então pura admiração, pena, mas também lateralmente eu acho que o sistema da Lei Rouanet precisa ser repensado. Eu acho que hoje o ministério da cultura precisa pensar o livro, pensar a distribuição do livro e pensar o depósito legal. Eu acho que...fica muito...é o esforço editorial do Brasil sob o manto da Lei Rouanet fica muito voltado para a produção, para o mercado e pouco para a cultura do livro na sua circulação social. Tem aí princípios que você tem que mandar um conjunto de X publicações pra esses lugares...mas, por exemplo, quando eu mando o *Pororoca*, que é o livro mais importante que o MAR já fez, pra certas bibliotecas eu sei que vai ser roubado, eu sei que não vai ser lido. Mas ainda assim, se mandar cem e for lido por um e tiver efeito aí valeu a pena. Embora eu pense assim, se mandasse para certos lugares valeria mais a pena. Mas aí são as circunstâncias, eu sempre digo se você faz mil livros, mil exemplares, e um é lido de uma forma produtiva culturalmente, eu acho que valeu a pena. Aquele livro cumpriu sua função. Eu acho que o livro tem essa magia de fazer circular, multiplicar o conhecimento, é...de conseguir capilaridades, de criar situações mais inesperadas, é uma alavanca do imaginário, ele detona a criatividade, eu acho que o livro é sempre uma bomba extraordinária. Que a gente não sabe se é uma bomba de chocolate, se é uma bomba destrutiva, se é uma bomba...se um grande barulho...se é uma bomba que é um grande fogo de artifício...eles têm essa capacidade de ser o estampido que pode transformar o mundo.

A: E assim, no mercado de arte, como você pensa hoje essa recepção do livro de artista? Porque como você mesmo falou no artigo [Pum e cuspe no museu] ele não era, naquele período que você escreveu, um objeto desejado, valorizado.

P: Não. Hoje, é...eu acho que talvez um dos lugares onde menos haja uma manipulação da oferta e da procura pelo mercado e essa lei por tanto está mais é... ela é mais real entre a oferta e a procura, seja em livro de artista e outras publicações afins. Porque eu acho que há um oligopólio no mercado de arte e que algumas galerias definem o valor de uma obra de arte, e...mantém aquele pacto de valor até que aquele valor se consagre, isso existe. Nos pequenos leilões de internet onde muito desenho falso, gravura falsa, pintura falsa circulam, circulam pequenas publicações que agora vem começando a criar é...um conjunto de pessoas interessadas. Então hoje eu noto que a poesia concreta, a poesia neoconcreta, o poema processo, a poesia visual, esses livros

ligados talvez mais a literatura, mas que tem uma ponte com o livro de artista hoje já começa a ter um mercado, quatro ou cinco compradores que é o que eu noto em leilões. Eles tentam comprar umas coisas. Tem um grande colecionador em São Paulo... no Rio de Janeiro um colecionador que tem crescido muito é o Luís (Crisostomo) de Oliveira. E talvez o mais extraordinário e sensível colecionador no Brasil hoje, de livro de artista e publicações afins, não é talvez...é o Waltercio Calas. O Waltercio não só é um extraordinário artista do livro. Extraordinário, extraordinário...! O fenômeno livro da maneira como ele opera esse fenômeno é monumental, é de primeiríssima grandeza. Mas eu me lembro, por exemplo, nos anos 80 em que a biblioteca do MAM estava muito ativa, nós recebemos o livro do Walter de Maria, falei com ele que o livro era extraordinário e ele foi ao MAM ver, pediu para identificar o livro. Então o Waltércio é um homem que há décadas pensa com seriedade nisso...há décadas...E acho que é uma produção que ele faz por puro prazer. É...então talvez ele hoje seja o maior colecionador. Ele morava em uma casa, agora comprou uma casa igual que era de duas irmãs, para abrigar a coleção de livros. Agora eu acho muito bonita a coleção do Luís (Crisostomo) de Oliveira, aqui no Rio, é...enfim. Eu sei de interesses sérios na Universidade de Minas Gerais, no Sul. E acho que algumas galerias começam a pensar o livro de artista como hipótese. Mas aí é com coisa assim, de agregar valor, de administrar raridade, pra administrar o preço e aí fica muito confuso na minha cabeça, não é o campo que eu quero me misturar. Eu estou sempre pensando muito mais no fenômeno.

A: Eu queria saber como você vê a relação do livro de artista com outros museus, fora o MAR que já tem essa coleção.

P: Olha, eu acho que o MAM do Rio num certo momento foi um museu é... experimental, com Frederico Moraes e Roberto Pontual. Eu não estou falando de presidência de museu nem de diretora de museu. Eu estou falando de curadores, viam com seriedade até porque Roberto Pontual vinha da tradição da literatura, da poesia neoconcreta. Ele foi casado com Osmar Dillon que é um poeta visual extraordinário, um artista visual extraordinário, nós aqui temos muita coisa dele já. A palavra ganha corpo no mundo, esse signo, essa letra, esse letramento, também tem corporeidade que agrega signo, agrega signo não, agrega uma condição simbólica muito melhor dizendo. O sol é escrito com cores solares, acrílico, translúcido, amarelo, vermelhos, abóbora. Então ele

tem essa tradição que eu acho que foi importante...Frederico Moraes e Roberto Pontual. Depois você tem o Zanini no MAC, um certo esforço do centro cultural de São Paulo.

Mas aqui no museu é...nós trabalhamos com essa noção de núcleos significativos e que a ideia de que nós temos os fundos que trata da origem das obras...quem doa mais de vinte obras esse conjunto doado se chama fundo...mas nós temos já mais de dez e talvez quinze doadores de livros de artista ao museu, porque a gente busca. A gente busca, a gente coleciona, a gente quer isso. E conseqüentemente é...no fundo é uma tentativa de entender que *Pum e cuspe no museu* continua sendo...ainda tendo validade para o MAR, embora hoje haja também novas perplexidades que é a questão digital da tecnologia. Mas isso não é algo que o livro de artista e os territórios afins, os múltiplos, etc, isso eu acho que é importante para uma teoria geral da arte brasileira. Aí meu papel historicamente foi introduzir isso no MAM como conceito, foi introduzir na Biblioteca Nacional, no Museu Nacional de Belas Artes em...é...em medida modesta. Eu acho que o que eu fiz no MAM de importante foi colecionar ilustração por artistas modernos. Não sei se ainda está lá essa coleção, mas são 300 a 400 títulos que ia desde Brecheret, Tarsila, Portinari até Aluísio Carvão, etc. Capas, ilustrações...E aqui eu estou fazendo isso também no MAR, porque eu acho que é uma dimensão do artista, é uma dimensão da cultura visual e isso precisa estar fundado, tornado visível.

A: Sobre a formação da coleção especificamente que você doou para o MAR, você utilizou algum critério para a conformação da coleção? Existe alguma delimitação de tipologia?

P: O primeiro critério é só as minhas possibilidades financeiras. Depois muitas vezes eu tive que escolher entre uma raridade e um conjunto. É...alguns artistas me interessavam especialmente Marcel Broodthaers, por exemplo, não sei se já veio tudo que eu tenho. Roni Horn pela amizade, Louise Bourgeois, etc. É...Depois o que mais...? Eu sempre gostei muito do Barrio, embora não tenha tudo, mas eu gosto muito da relação dele com a escrita, essa intensidade, com as coisas. E de fato tentando assim ter pelo menos um. Edward Ruscha já era muito caro quando comecei, então tem pelo menos um. Depois Penguin Books que, não é Penguin Books não, é... é uma publicação de textos com capas monocromáticas diferentes, eu tive alguns da época e agora tem umas reedições. Mas ali como eu acho que o mais importante são os textos, e a reedição é quase que fac-similar eu tenho comprado também, né, continuo comprando pro MAR.

É... mesmo que não estejam chegando estão sendo guardados na minha casa, já deve ter uns cem ou duzentos para virem, é...enfim. Mas é...de novo o critério é assim buscar ter de lugares diferentes, porque também há uma variação. Mas também se eu vou para a Finlândia eu vou ter livro de artista em finlandês como possivelmente comprarei livros ilustrados que eu acho que tem algum tipo de identidade visual finlandesa, porque para mim tudo isso se aproxima né.

A: Ainda sobre essa conformação da coleção, você fala da questão financeira, mas ao mesmo tempo na minha experiência aqui eu percebi que você consegue muita doação de livros. Como se deu essa conformação da coleção de livros de artista que você doou, você comprou ou você conseguiu bastante doação?

O que eu doei, comprei.

A: Foi tudo comprado?

P: Foi comprado. Raramente é presente a mim dos próprios artistas. Você sabe que tudo que entra no museu onde eu estou não vai para minha casa. Uma vez fui à casa de um curador de um museu do Rio ele disse

((diálogo com um curador: fala do curador)) - eu não sei por que, mas agora tenho recebido tanto livro pra mim lá no museu

Ele levava os livros para casa, eu nunca levo. Por exemplo, é comum você escrever sobre um artista e ele lhe presentear...uma gravura, um desenho, etc. Se essa troca se dá no museu não vai para minha casa, entrou no museu não é meu. Isso vários artistas sabem, até depois fui levar na minha casa porque eu disse

((diálogo com um artista: fala do artista)) - Oh... você emoldurou?

((diálogo com um artista: fala de Paulo)) - Não, tá lá no museu.

Chegou aqui, não vai para minha casa. Então os livros de artistas, por exemplo, Roni Horn que tem uma coleção muito boa, eu sou amigo pessoal dela, escrevi já dois ou três textos. Louise Bourgeois eu via duas vezes por semana, tenho alguns livros. Agora, não são muitos que me... presentes. Alguns por exemplo a Louise Bourgeois tinha o Salon, falando de vinte livros, tinha um salão, aos domingos abria a casa dela às

três da tarde até as seis, sete. Nada do que ela ganhava ela guardava, se ela não gostava ela rasgava o desenho jogava no lixo, era um negócio assim..., depois que a pessoa ia embora. Então os livros de artista que ela recebeu ela guardava para mim, porque sabia que eu gostava, porque ela não ia guardar, ela não guardava. Ela podia guardar se ela recebesse um livro do Brancusi, aí ela guardava, mas a obra de artista que foi lá discutir com ela, ela não ficava. Eu, uma edição, coisas modestas... mas que é uma origem também, da mesma maneira como ela... a Louise teve uma loja de gravuras nos anos 50 [Ø], e...lá no ano 2001, 2002, no sótão da casa ela descobriu caixas e caixas de restos dessa livraria, doou uma parte para o MoMA e outra parte ela me presenteou. Aí eu vim pro Rio e trouxe isso tudo. Logo depois eu fui para o Museu de Belas Artes e eu doeii os melhores, para o Belas Artes, Picasso, [Ø] e outros, porque não fazia sentido eu guardar, sabe. O que não era para o museu uma parte mandei para o Museu Histórico Nacional, porque não fazia sentido.

Eu... não faço coleção para ter, eu faço coleção porque eu acho que aquele conjunto merece uma atenção, depois posso até não querer mais, mas merece uma atenção para ter um destino público. Eu sou um colecionador mas não pensando em mim, porque se eu fosse pensar em mim eu estava milionário, entendeu? Eu estava milionário, mas quando eu faço uma coleção eu não fico comprando coisas que o colecionador está comprando, posso até ter o dinheiro.

Eu quando estava na Bienal de São Paulo, entre a Bienal e outros trabalhos eu ganhava sei lá... quinze mil dólares por mês. Uma vez apareceu um objeto do... [Ø] do Willys de Castro, custava cinco mil dólares e eu tinha o dinheiro, eu estava a formando a coleção Cisneros, e eu pedi para ver esse objeto e ofereci a ela pra ver se ela queria, ela não queria. Eu podia ter comprado, fiquei com muita vontade de comprar, mas eu não posso comprar. Porque eu não posso comprar algo que eu estou buscando para as coleções que eu estou formando, porque não é ético, sabe? Tem nuances, sabe? Imagina que eu estou formando uma coleção e apareço com obras do mesmo campo daquela coleção, o que que é isso, né? Então é...eu sempre, eu sempre fiz a coleção.

Eu, quando era pequeno, tinha uma coleção da Melhoramentos, eram uns livrinhos infantis cem exemplares, cem números. Eu completei. Aí lia um, meu pai me dava mesada eu comprava outro, comprava dois eu ia lendo. Quando eu completei cem, eu tinha lido tudo, eu levei pra minha sala de aula e emprestei os cem, só recebi dois de volta ((risos)). Aquilo não foi uma lição, no sentido de nunca mais emprestar, aquilo foi

uma lição de que para emprestar eu tenho que ter certos cuidados, mas tenho que continuar emprestando, ou talvez o destino de colecionar seja um destino público. Só que em vez de ser um público cada aluno da escola fica com dois ou três, se eu tivesse doado para a biblioteca da escola teria tido um melhor resultado. Então essa ideia de que para mim reunir objetos de valor simbólico é sempre uma destinação pública. Eu, por exemplo, eu compro coisas para a Biblioteca Nacional... agora até nos últimos dois ou três anos está um pouco desativado, mas eu doe, por exemplo, um conjunto de folhas escritas em árabe, algumas edições do Alcorão eu comprei para a Biblioteca Nacional. Quando eu fui para o sudeste asiático eu comprei livros da Tailândia, da Birmânia para doar para a Biblioteca Nacional. Eu tenho enorme admiração pela Biblioteca Nacional e eu não posso participar de uma maneira mais rica, mas posso participar dessa maneira. Fiz um pouquinho, sabe assim. Eu tenho um livro da Biblioteca quando ela fez centenário, você viu? Tem várias coisas que eu doe, fui a Rússia e comprei uma besteirinha de uma fita vendida numa igreja e eu falei vou levar isso para a Biblioteca Nacional. Como também eu tenho uma coleção de cartões postais que virá pro MAR, são cartões postais, por exemplo, da Áustria no final do século XIX ao começo do século XX, há cartões postais diferentes, mas aquilo ali é um conjunto de uma identidade gráfica. Eu tenho cartões postais da União Soviética dos anos 1950 e 1960, é uma identidade gráfica soviética. Então isso é parte da cultura gráfica do mundo.

A: Em relação aos autores dos livros da coleção, qualquer pessoa independente de atividade profissional ou formação pode ser autor dos livros da tua coleção aqui no MAR?

P: Olha, eu...é...pra mim é...O MAR é um museu de arte e cultura visual. Se alguém inventar uma forma de escrita. Bispo do Rosário na PUC do Rio, até dois anos atrás ao que eu saiba ele não era artista porque faltava a intencionalidade artística tipo Husserl, *Fenomenologia* do Husserl é o que faz a obra de arte, então ele não teria essa intencionalidade. Eu acho que ele tinha essa intencionalidade, por outros motivos, não cabe aqui discutir. Por conta disso, dessa aplicação maluca de um conceito pra eliminar objetos tão interessantes e tão significativos, o MAR não é um museu só de arte, ele é de arte e cultura visual. Para mim não é tão importante discutir se os mapas feitos na Maré são ou não arte, eu acho que são cultura visual. Se as placas de rua feitas em azulejaria na Maré se são ou não, aquilo ali para mim é cultura visual, é um design

específico. E se alguém fizer algo interessante é. Pelo menos é dessa cultura visual, porque a categoria arte também não dá conta. Esse julgamento da arte com intencionalidade não dá conta totalmente. Eu tenho, por exemplo, conjuntos de objetos que foram articulados por pessoas, eu nunca consegui na verdade, porque ele não me dava, eu não sei o que ele fazia... Uma época eu morei ali perto da... da... Praça Cardeal Arcoverde, em Copacabana. Ali tinha um homem que vivia na rua envolvido com seu próprio universo, falava muito pouco, mas passava o tempo todo rabiscando cadernos e cadernos e cadernos... Eu sempre quis um caderno daqueles, mas ele nunca quis. Tentei trocar, tentei conversar e ele não falava, sabe? E eu não sei o que ele fazia porque eu achava que ele não guardava tudo, em algum momento aquilo se perdia. Mas eu não conseguia encontrar, eu nunca consegui ter um e achava que era muito violento naquele momento oferecer dinheiro, eu até dava um dinheiro pra ele comer, etc. e tal. Mas muito mais para sustentar o diálogo para entender, do que chegar lá com um dinheiro que para ele podia ser muito e também podia ser pouco. Mas eu achava que eu não podia botar o dinheiro no meio, porque era tão vinculado a vida dele. Então eu perguntava

((tentativa de diálogo com morador de rua: fala de Paulo)): - O que o senhor faz com isso?

Ele não respondia.

Eu dizia: - Eu tenho tanta vontade de ter.

Ele ficava calado. Não era para eu ter, era dele, né. Era do universo dele.

Mas então, é... num certo momento, se considerou que se um artista diz que isso arte então isso é arte. Em outro momento se considerou que tudo é arte. Para mim é aquilo que me captura. Se me capturar, por uma inteligência, por uma poética, então me interessa ter. Eu no começo, esses objetos é... islâmicos, esses textos islâmicos, etc. que que... eu guardei, eles eram parte desse continuum. Mas um dia eu achei que certos manuscritos deveriam ir para a Biblioteca Nacional, que já era hora de ir. A biblioteca ia fazer cem anos, aí foram livros da Birmânia, da Tailândia que lá não tinha, um pouco mais de livros islâmicos, da Turquia que eu acho que não tinha, é... instrumentos jurídicos, pergaminhos, pelo menos um da Inglaterra. Enfim, eu acho que já estava na hora de ir para a Biblioteca. Como primeiras edições, eu gosto muito, eu gosto de livros ilustrados, né.

A: No caso, você já falou um pouco sobre isso, mas enfim, no caso de doações feitas pelos próprios artistas, as obras são imediatamente inseridas na coleção de livros de artista ou você faz algum filtro nisso?

P: Quando é doado, assim quando me é presenteado, porque eu não uso o termo doado quando me é apresentado, não é. Quando alguém me... me presenteia, deixa eu pensar aqui em alguém... A... Maiolino me presenteava, mas eu já achava que era livro de artista. Depois eu doei para Biblioteca Nacional. Na Biblioteca Nacional era meu, e... aí eu levei para a biblioteca, ela ia me dar outro, não sei se deu ou não, mas enfim, tá lá. Eu achava que era muito importante esse livro sem palavra, esse livro que é muito mais fragmento, rupturas que ainda assim se mantém unido pelo fio. E que é muito a história dela, esse fio que é um fio também umbilical, né, é um fio que transmite a vida entre um ser e outro. Mas é... varia, alguns ficam ali esperando, assim no meio das coisas, ((risos)). Eu não gosto de jogar livro fora, assim, mesmo que o artista seja muito ruim. Nisso eu tenho um pouco uma síndrome da Biblioteca do Congresso, sabe assim que a biblioteca pode viver muito. É... alguns livros foram guardados mecanicamente, depois eu aprendi a valorizar. Tem livros que eu aguardei por uma intuição, depois eu nem sei mais quem é o autor, trinta anos depois eu já me esqueci.

A: Sabemos que ao longo da tua carreira você cultivou o hábito de doar o livro, como você já falou e está escrito em vários lugares, você doou ao MAM, doou BN, ao Belas Artes, enfim...

P: Ao Belas Artes eu doei cerca de 500 títulos de folhetos a compêndios sobre museologia, conservação, catálogos museológicos, sobre digamos o que poderia ser uma ciência do museu. Curadoria, conservação, procedimentos, foi uma biblioteca técnica.

A: Mas aí, eu quero entender como que você define as motivações que levaram você a reunir e manter os itens da coleção que você doou ao MAR. Como você define a reunião dessa coleção e a motivação que fez você doar para o museu, para o MAR, especificamente?

P: Eu acho que é um conjunto instigante, ele pode ser objeto de estudo, por artistas, por pesquisadores. Ele sinaliza a existência de um conjunto, convida a novas

doações. Ele serve, tem potencial de serviço. Ele tem uma parte teórica. E...e isso, eu acho que era uma forma muito imediata de dar ao MAR já uma...uma primeira característica. Isso estava guardado numa área da minha casa, depois se bagunçou, mas ele era no início muito bem guardado num armário. Depois começou a transitar, independentemente da minha participação, limpavam e aí botavam uma coisa aqui, depois colocavam outra lá, então foram misturando. Mas isso estava preservado, eu tinha o cuidado de vez em quando ver o que não estava cata... digitado, na lista. E é isso, já estava pronto para sair.

A: É aquilo que você falou anteriormente, que você conforma a coleção na intenção de dar um fim público, né?

P: É.

A: Mas não foi pensado um lugar específico? Você aguarda um... ((Paulo inicia a resposta))

P: É isso que eu quero dizer, por exemplo, eu nunca vou ser restaurador de nada. Eu sou diretor de museu, preciso de certos livros técnicos, eu sou curador preciso de [Ø] de curadoria, etc. e tal. Mas o conjunto que eu tenho para mim ele fica incompleto se eu não tiver certas coisas que eu não vou precisar, mas que dá um certo... contextualiza melhor o conjunto. E aí eu gosto de doar o conjunto. Faço doações esparsas, mas eu acho que quando você faz um conjunto você também chama a atenção pro conjunto. Hoje quem quiser estudar curadoria vá ao Museu de Belas Artes, você vai ter bons textos lá. Como quem quiser estudar livro de artista aqui no Rio de Janeiro tem que vir aqui.

Mas o que eu diria é que não é uma coleção de resíduos, é uma coleção construída. Você pega Richard Kostelanetz, que é um escritor experimental com uma parte visual muito próximo dos artistas... esse conjunto foi adquirido ao longo de trinta anos... se são dez ou doze é ao longo de trinta anos. Não é assim encontrei uma pilha de coisas diferentes do Richard Kostelanetz, os letristas franceses também não, sabe? É Roni Horn, é ao longo de vinte anos de amizade.

A: Foi feita uma curadoria da coleção?

P: Não, ela ia fazendo e me dando, me presenteando. Escrevi sobre ela várias vezes.

A: Com relação à chegada da coleção aqui no museu. Eu lembro que quando chegou primeiramente ela foi para a reserva técnica e depois acabou indo para a biblioteca e ficou lá. Eu queria que você comentasse essa decisão de deixar o acervo na biblioteca e não na reserva técnica.

P: Olha eu... acho que essa divisão hoje ela precisa ser revista, não em termos de livro de artista, em termos de alguns documentos. Por exemplo, tem um raríssimo desenho é... de uma lagoa, uma lagoa grande, Lagoa Santa de Minas Gerais do século XVIII, uma coisa muito rara aquele desenho, muito rara, ele é um mapa, aí classificado como mapa foi mandado para a biblioteca. É uma relação automática com o conceito mapa, que a meu ver tem que ser repensado porque aquilo é um desenho raro. O que vai determinar o lugar da guarda são as condições de guarda, isso para mim é prioritário. Eu acho que depois de o MAR quase fazendo três anos, está na hora de rever, não se foi bem ou mal guardado aquilo, está na hora de rever onde estará melhor nas circunstâncias atuais. Não sei se você sabe, mas nós vamos usar uma das salas de exposições para a reserva técnica. Enquanto não se encontrar um outro espaço vai ficar lá. Eu particularmente tenho pensado muito se nós não deveríamos ter uma reserva um pouco mais longe da Baía de Guanabara, um pouco mais longe do mar. Porque por mais cuidado que você tenha com o controle atmosférico das reservas sempre está mais sujeito à maresia... isso é um conceito muito técnico. Mas então isso é uma questão, onde está mais seguro, onde está mais bem guardado. Não é avaliação de pessoas, mas as condições dadas pelo museu. Onde, em que ponto o museu propicia uma melhor guarda num mundo de ladrões, num mundo de fragilidade institucional, de problemas, em um prédio que a gente ainda não conhece plenamente... de... reservas é... da coleção museológica, vamos chamar assim, já abarrotadas, é melhor que os livros fiquem na biblioteca. Porque ali estão mais preservados, tratados com mais individualidade, mais bem acondicionados, o trabalho que você fez. Então talvez isso seja um paradigma para a reserva técnica, mais geral. Enfim, então é isso que precisa ser avaliado agora. Como é que... As coleções são as coleções de um museu e onde elas estarão melhor guardadas. Talvez fotografia, tudo deva estar num ponto só. Porque eu tenho que pensar na

materialidade do objeto na hora de guardar, pra que esteja melhor preservado e menos na classificação do documento ou da peça museológica. Então é isso que, digamos em uma visão holística da instituição precisa ser visto, mas sem dúvida que, de novo agora, eu já vou falar até de documentos, né. É... a gente tem uma carta em que... carta grande de sete páginas do Cassiano Ricardo para o Mario Pedrosa descascando a poesia concreta, pra onde vai esse documento extraordinário? Pro acervo de arte? Não, acho que vai para a biblioteca. Ou seja, entender as vocações... mas sobretudo o potencial de melhor guarda.

A: E em algum momento a questão de acesso você também pensou... para definir isso?

P: Eu acho que hoje o acesso tem que ser democratizado, mas eu acho que o acesso ao original tem que ser restrito. Para isso que existe essa coisa extraordinária que é a digitalização. Você vai à Biblioteca Nacional da Espanha... se você não estiver qualificado você não passa do hall. Porque aquilo, aquele... é uma biblioteca com uma função museológica de preservar para a sociedade espanhola o seu acervo. E no Rio de Janeiro a Biblioteca Nacional sofreu todo tipo de equívoco.

A: É uma biblioteca pública, né.

P: É uma biblioteca pública, uma biblioteca municipal, é uma biblioteca escolar, biblioteca judiciária e isso tudo ataca, degrada esse acervo. Esse acervo não foi feito para esse tipo de consulta.

A: Com relação à categorização dos livros de artista. A relação da arte postal com o livro de artista. Eu lembro que no início você doou e você falou “ah você vai encontrar também alguns postais que são arte postal”. Você categoriza a arte postal como uma tipologia de livro de artista?

P: Pois é, você tem por exemplo um artista que faz um postal. Esse postal é o quê? Ele é uma página gráfica? Tem uma coisa muito comum que é o volante, o antigo volante, que era uma folha impressa solta *broadside*. Um *broadside* você classifica como? Então eu acho que um postal às vezes ele é um *broadside* do livro de artista, uma

página com um assunto específico, só precisa daquele detalhe. Aí você pega um artista que produz cem cartões postais, dentro de uma lógica, isso é um livro? Isso é uma estrutura, é uma narrativa? O livro precisa de uma espinha dorsal costurada? O quê que esse conjunto de imagens propicia para um leitor? Então é por isso que que... aí você classifica esses cem como um livro sem espinha costurada, sem dorso costurado? Ou são cem cartões postais? ((risos)) Eu não sei a resposta. Eu sei que eu gosto daquilo, e a tal ponto de que eu olhei muito os cem em outros lugares, tinha um amigo que tinha, e o dia que eu encontrei eu não abri o meu, ficou ali guardadinho e chegou aqui fechado, né. Não, eu vou deixar isso aqui, porque o dia que eu abrir isso aqui vai começar a se misturar, não, deixa ele guardadinho ai. Então um lápis do Laubert Vinner, não é Laubert Vinner é do... [Ø] é parente de um livro de artista, de um cartaz. Um livro do [Ø] é parente de um cartão postal, de uma régua. Que são lugares em que ele vai conquistando o mundo pela sua escrita. E aí fui adquirindo em lugares diferentes. Uma vez em Paris em ele estava [Ø] ele estava é... assinando uns livros, né. O Dieter Roth, esse dos cem livros, tem os livros que ele pega um jornal, corta e forma um livro, um livro aleatório. Enfim, então qual a diferença entre um conjunto de cartões postais, cem postais do Dieter Roth, e os (bands) que vai fazendo o livro, cortando e botando em caixas diferentes, ta ta ta, né?

A: Como você define a Coleção Paulo Herkenhoff de livros de artista do MAR? Como uma nova proposta, como uma outra visão do que é livro de artista?

P: Não, eu acho que é uma semente modesta. É... muito modesta, muito modesta. E que eu espero um dia encante alguém e que possa produzir saltos. Mas eu acho que é uma coleção que permite começar um estudo com o objeto mesmo. Isso é uma função modesta, mas ela está ali presente. Não é pra ser sobrevalorizada. Eu acho que é uma coleção possível. É a coleção que eu pude fazer.

A: De que forma você vê ou espera que este acervo seja trabalhado no MAR?

P: Eu acho que ele possa ser... é... servir aos artistas como paradigmas, possa ser pensado em algumas exposições, incluídos. Que no futuro haja uma exposição, que hoje eu vejo muito mais como uma exposição mais ampla do que livro de artista, envolvendo outras formas, e que ele sirva de estudo. Eu acho que ali é muito mais uma

matriz de conhecimento do que realmente uma coleção significativa. Uma boa coleção de livro de artista tem cem vezes mais do que esta e títulos cem vez mais importantes do que eu tenho. Ali tem um do [Ø] que ele fez na quinze, daquela primeira série de fotografias. Então eu vejo muito modestamente. Também colecionei por estruturas diferentes, busquei a diversidade das estruturas, diversidade geográfica. É... quando podia, eu dava atenção à data, buscando ter as coisas mais antigas, né, pra ter uma coleção formada mais historicamente. Enfim... fui muito... assim, em cada cidade que eu ia, buscava. Então na Holanda, uma certa livraria. Na França era um... dois ou três museus: Musée de la Ville de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, La Houille, entre outros. Em Nova York: Whitney, MOMA, sempre a Printed Matter. Sempre que vou à Nova York, eu vou ao Printed Matter, não há hipótese de eu não ir.

A: Do meu roteiro eu já ter perguntei tudo que eu precisava saber, tem alguma coisa que você queira falar que eu não perguntei?

P: Olha, não eu queria dizer que acho que foi muito importante você ter acolhido tão generosamente essa coleção. Eu acho que a Biblioteca Nacional deu atenção, a Biblioteca do MAM, as pessoas que estavam lá. Mas era pouco. Aqui era um pouquinho mais. E acho que foi muito importante você ter respondido. Eu, num certo momento, me decepcionei com o mundo, mas depois eu entendi que a estatística correspondia ao fato de que algumas peças que estavam na coleção... elas eram esses elementos de continuidade que não se classificavam no conceito de livro de artista, mas eram desdobramentos, né, ou cruzamentos ou filhotes. Enfim, e... então eu acho que é uma tarefa aí a pensar esse conjunto, como eu acho que... isso tem que estar a disposição na... essa lista tem que estar a disposição no site do museu. Não a minha coleção, mas a coleção de livros de artista do MAR. Que tem obras doadas pelo (Crisostomo), pelo Fundo Z, pela Fundação Roberto Marinho, por Rosângela Rennó, por outros artistas, enfim. Rosângela é muito atenciosa. Dos artistas brasileiros que fazem livro de artista, a Rosângela Rennó é especialmente atenciosa. /.../ ((corte de um trecho de diálogo sobre autorização de publicação, na sequência Paulo retoma o assunto)).

Todas vezes que eu viajo eu trago 20 títulos no mínimo...eu sempre levei uma mala vazia com uma mala menor com a roupa dentro, que é pra trazer livros. Tem duas coisas que eu faço...que eu trago das minhas viagens...uma delas é livros, e, quando vou

a Nova York, a segunda coisa [que] eu trago [é] uma certa azeitona com pouco sal ((risos)).

A: Sabia que ia ter comida no meio ((risos))

P: Uma certa azeitona preta com pouco sal. Mas livro de artista sempre, sempre, sempre. E...enfim...As vezes eu penso assim que seria bom que alguns artistas percebessem que hoje essa coleção está no MAR e que cabe a eles alimentar. O MAR não vai ter dinheiro para comprar os livros de artista da...e os álbuns de gravuras da... Beatriz Milhazes ou do Waltércio. Mas o tratar bem destes livros talvez seja um convite. Uma casa no Rio de Janeiro para guardar essas publicações é o MAR. Que bom! Dotar a cidade desse arsenal de potência estética. Porque para mim o livro de artista permite uma intimidade que demanda o contato físico do sujeito, ter nas suas mãos um objeto que se desdobra no tempo e no espaço, que surpreende, que cai, que se desmonta, né, que as vezes pede um cuidado, pede atenção. Isso tudo eu gosto muito disso. Também não sei se já veio para cá, também não sei se foi para a Biblioteca Nacional, que é a coleção de livros japoneses, que é muito pequena do século XVIII, XIX ilustrados por gravuras do Ukiyo-e isso eu acho que não veio pra cá ainda não, acho que foi para a Biblioteca Nacional. Isso são livros modestos, tá. Mas são livros... eu doei já alguma coisa, que eu tinha livros japoneses e coreanos que eu doei para a Biblioteca Nacional. Que eu sei que a Biblioteca Nacional é muito fraca em material japonês e absolutamente ausente em termos de material coreano.

A: Uma coisa que eu percebi na coleção e que me deixou bastante curiosa é, por exemplo, “livros teóricos” que você considera livro de artista.

P: Por exemplo?

A: Acho que o título de um é Century of book, se não me engano, mas não lembro agora o nome da autora. É uma autora...até que Paulo Silveira cita, é um clássico dos estudos sobre livro de artista.

P: Não, eventualmente pode haver algum equívoco. Devia estar na lista de teoria e está na lista de livro de artista, pode ter esses equívocos. Mas às vezes eu trato textos de artistas como a sua forma de expressão no livro.

A: Não, mas não é um livro de artista, é um livro teórico.

P: Pois é, mas digo, por exemplo, estou tentando aqui me lembrar de algum livro assim, eu acho que é do (Kantor)...aquele autor de teatro polonês está ali, tem uma carga visual muito forte expressionista. Então às vezes são livros teóricos que eu não sei bem porque eles estão ali. Porque eu tenho outros livros teóricos que não estão ali, tem o do [Ø] esses livros modernistas não estão em livro de artista, mas já de outros estão.

APÊNDICE E – Termo de consentimento de pesquisa

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

A partir deste termo, solicitamos a concordância para o uso, de caráter estritamente científico, do acervo desta instituição, como fonte para pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia (PPGB) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Após esclarecidas as condições de uso do acervo, em caso de concordância, solicitamos a assinatura deste documento, que está em duas vias. A primeira via ficará com a instituição consultada, a saber, Museu de Arte do Rio (MAR), a segunda com o pesquisador executor (via esta que fará parte da apresentação do relatório final do trabalho).

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do projeto: Livro de artista a partir do estudo do Fundo Paulo Herkenhoff da Coleção do Museu de Arte do Rio: um estudo conceitual

Pesquisadora executora: Andréa Barboza

Pesquisador orientador responsável: Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha

Contato: (21) 2542 1118 - saldanhaquim@gmail.com

Endereço: Av. Pasteur, 296 - Urca - CEP 22290 240

A. Condições gerais de uso do acervo

1. Será realizada uma pesquisa conceitual que terá o acervo identificado como objeto de análise.
2. O objetivo da pesquisa é estritamente acadêmico, sem fins lucrativos, realizado no âmbito de uma instituição pública de ensino superior.
3. As reflexões resultantes do estudo do acervo poderão ser objeto de futuras publicações (livros e/ou periódicos científicos).
4. A pesquisa não trará nenhum risco para o acervo, sendo responsabilidade dos pesquisadores envolvidos sua manipulação (apenas a pesquisadora executora terá contato direto com o acervo).
5. O prazo de término da pesquisa se conclui em março de 2016. Após este período, não haverá mais consulta ao acervo por parte da pesquisadora executora.

B. Condições de apropriação e divulgação do acervo

1. Para a devida qualidade de apresentação dos dados da pesquisa, solicitamos a concordância para a produção e o uso de imagens da coleção investigada.

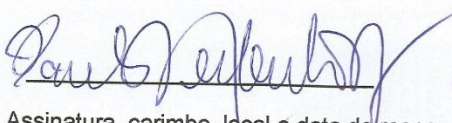
Sim, autorizo a produção e o uso de imagens da coleção.

Não, veto a produção e o uso de imagens da coleção.



CONSENTIMENTO PARA USO DE ACERVO PARA FINS ACADÊMICOS

Eu, PAULO HERKENHOFF FILHO, abaixo assinado, portador (a) do RG.: 02624379-8 e do CPF: 363.012.807-68, concordo em consentir o uso do acervo do Museu de Arte do Rio para a pesquisa em curso intitulada "Livro de artista a partir do estudo do Fundo Paulo Herkenhoff da Coleção do Museu de Arte do Rio: um estudo conceitual".

 06/01/2015
Assinatura, carimbo, local e data do responsável pela instituição

IDENTIFICAÇÃO DOS PESQUISADORES RESPONSÁVEIS

Andréa Barboza

Andréa Barboza - Pesquisador Executor

Mestranda em Biblioteconomia – PPGB / UNIRIO

Gustavo Saldanha

Prof. Dr. Gustavo Saldanha – Orientador da Pesquisa

Professor do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia – PPGB / UNIRIO

APÊNDICE F – Termo de consentimento de entrevista

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

A partir deste termo, solicitamos a concordância para o uso, de caráter estritamente científico, da ENTREVISTA concedida por Paulo Herkenhoff à Andréa Barboza em 4 de dezembro de 2015, como fonte para pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia (PPGB) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Após esclarecidas as condições de uso da entrevista, em caso de concordância, solicitamos a assinatura deste documento, que está em duas vias. A primeira via ficará com a instituição consultada, a saber, Museu de Arte do Rio (MAR), a segunda com o pesquisador executor (via esta que fará parte da apresentação do relatório final do trabalho).

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do projeto: Livro de artista a partir do estudo do Fundo Paulo Herkenhoff da Coleção do Museu de Arte do Rio: um estudo conceitual

Pesquisadora executora: Andréa Barboza

Pesquisador orientador responsável: Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha

Contato: (21) 2542 1118 - saldanhaquim@gmail.com
Endereço: Av. Pasteur, 296 - Urca - CEP 22290 240

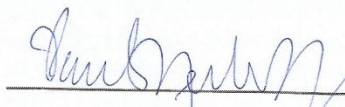
A. Condições gerais de uso da entrevista

1. Será publicado na dissertação a entrevista na íntegra, assim como sua análise.
2. O objetivo da pesquisa é estritamente acadêmico, sem fins lucrativos, realizado no âmbito de uma instituição pública de ensino superior.
3. As reflexões resultantes da análise da entrevista poderão ser objeto de futuras publicações (livros e/ou periódicos científicos).
4. A pesquisa não trará nenhum risco para você e nem oferecerá qualquer vantagem financeira.
5. Os dados pessoais aqui inseridos não são objeto do estudo e serão preservados em sigilo.



CONSENTIMENTO PARA USO DE ACERVO PARA FINS ACADÊMICOS

Eu, PAULO ESTELITA HERKENHOFF FILHO, abaixo assinado, portador (a) do RG.: 03624379-8 I.F.P e do CPF: 363.012.807-68, concordo em consentir o uso do acervo do Museu de Arte do Rio para a pesquisa em curso intitulada "Livro de artista a partir do estudo do Fundo Paulo Herkenhoff da Coleção do Museu de Arte do Rio: um estudo conceitual".

 04/12/2015

Assinatura, carimbo, local e data do responsável pela instituição

IDENTIFICAÇÃO DOS PESQUISADORES RESPONSÁVEIS

Andréa Barboza

Andréa Barboza - Pesquisador Executor

Mestranda em Biblioteconomia – PPGB / UNIRIO

Gustavo Saldanha

Prof. Dr. Gustavo Saldanha – Orientador da Pesquisa

Professor do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia – PPGB / UNIRIO

Gustavo S. Saldanha
Professor Adjunto
UNIRIO
Matr. STAPE 1552256

APÊNDICE G – Termo de consentimento de uso de lista de livros de artista

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

A partir deste termo, solicitamos a concordância para o uso e a divulgação, de caráter estritamente científico, da LISTA de livros de artista compilada por Paulo Herkenhoff, referente à sua coleção pessoal doada ao Museu de Arte do Rio (MAR), como fonte para pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia (PPGB) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Após esclarecidas as condições de uso da LISTA no contexto do projeto de pesquisa (anexado ao final deste documento), em caso de concordância, solicitamos a assinatura deste documento, que está em duas vias. A primeira via ficará com o autor da LISTA, a segunda com o pesquisador executor (via esta que fará parte da apresentação do relatório final do trabalho).

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do projeto: Livro de artista a partir do estudo do Fundo Paulo Herkenhoff da Coleção do Museu de Arte do Rio: um estudo conceitual

Pesquisadora executora: Andréa Barboza

Pesquisador orientador responsável: Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha

Contato: (21) 2542 1118 - saldanhaquim@gmail.com

Endereço: Av. Pasteur, 296 - Urca - CEP 22290 240

A. Condições gerais de uso do acervo

1. Será realizada uma pesquisa conceitual que terá o acervo identificado como objeto de análise.
2. O objetivo da pesquisa é estritamente acadêmico, sem fins lucrativos, realizado no âmbito de uma instituição pública de ensino superior.
3. As reflexões resultantes do estudo do acervo poderão ser objeto de futuras publicações (livros e/ou periódicos científicos).
4. A pesquisa não trará nenhum risco para o acervo, sendo responsabilidade dos pesquisadores envolvidos sua manipulação (apenas a pesquisadora executora terá contato direto com o acervo).
5. O prazo de término da pesquisa se conclui em março de 2016. Após este período, não haverá mais consulta ao acervo por parte da pesquisadora executora.

B. Condições de apropriação e divulgação do documento

1. Para a devida qualidade de apresentação dos dados da pesquisa, solicitamos a concordância para a produção e o uso de imagens da coleção investigada.

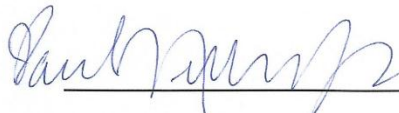
Sim, autorizo a produção e o uso do documento.

Não, veto a produção e o uso do documento.



CONSENTIMENTO PARA USO DE ACERVO PARA FINS ACADÊMICOS

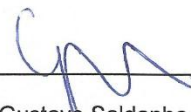
Eu, PAULO ESTELLITA HERKENHOFF FILHO, abaixo assinado, portador (a) do RG.: 03.624.379-8 I.F.P e do CPF: 363.012.807-68, concordo em consentir o uso da LISTA de livros de artista compilada por Paulo Herkenhoff, referente à sua coleção pessoal doada ao Museu de Arte do Rio (MAR), para a pesquisa em curso intitulada "Livro de artista a partir do estudo do Fundo Paulo Herkenhoff da Coleção do Museu de Arte do Rio: um estudo conceitual".

 04/12/2016
Assinatura, carimbo, local e data do responsável

IDENTIFICAÇÃO DOS PESQUISADORES RESPONSÁVEIS

Andréa Barboza
Andréa Barboza - Pesquisador Executor

Mestranda em Biblioteconomia – PPGB / UNIRIO


Prof. Dr. Gustavo Saldanha – Orientador da Pesquisa

Professor do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia – PPGB / UNIRIO

ANEXO B – Lista da coleção de livros artista elaborada por Paulo Herkenhoff

LIVRO-DE-ARTISTAS.

ATENÇÃO: Antes de consolidar verificar que há uma lista digitada no Rio mais adiante, fora de ordem alfabética.

Esta listagem inclui livros-de-artista propriamente ditos, poesia concreta, poesia visual e outras formas afins de poesia, textos de artistas em edição especial, catálogos-obra, publicações seriadas, quadrinhos especiais, ensaios visuais, flyers e folhas soltas, scripts, experiências de escritura.

A livraria Mona Lisait em Paris tem livros-de-artista de Blaine, Isou, Lemaitre e Serplet.

AaA.

- 1) Abdessemed, Adel. Questionary. New York, 2001.
- 2) Acconci, Vito. Catalogue of Headlines & Images. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979.
- 3) Aguilar, José Roberto. A Divina Comédia Brasileira. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1981. Com autógrafo e desenho original.
- 4) Aguilar, José Roberto. A Canção de Blue Brother. São Paulo, Nobel, 1983. Com autógrafo e desenho original.
- 5) Aguilar, José Roberto. A Revolução Francesa de Aguilar. São Paulo, Nobel, 1989. Autografado.
- 6) Aguilar, José Roberto. Hércules Pastiche. São Paulo, Iluminuras, 1994. Com autógrafo e desenho original.
- 7) Aigner, Uli. Insane. Catálogo com cortes para formar máscara. Viena, s/d.
- 8) Alberola, Jean-Michel. Astronomie Populaire. 1990.
- 9) Alechinsky e Amos Kenan. Les Tireurs de Langue. Paris, 1973. Tiragem de 2000 exemplares.
- 10) Ali, Laylah. Untitled. New York, MoMA, 2002.
- 11) Alighiero e Boetti. Ciel ad alta quota. Quebra-cabeças. Viena, museum in progress, 1992, 4000 exemplares. (4 aviões na metade inferior do espaço).
- 12) Allegretti, Luiz. Abwesenheit Mancanza. Hamburgo, Galerie Jensen, 1994.
- 13) Almacergui, Lara. Guia dos Terrenos Baldios de São Paulo. 27ª. Bienal de São Paulo. 2006. Tiragem 27.750.
- 14) Almandrade. Poesias. São Paulo, 1997. 500 exemplares.
- 15) Alves, Maria Thereza. Minus One Dimension: Zinneke Reflections, a Project by Naria Thereza Alvez. Bruxelas, Molenbeek, 1995.
- 16) Alves, Wilson. Vênus e o Menino Mágico, mesmo – O Libreto. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976, Tiragem: 1800 exemplares.
- 17) Anderson, Holly. Art Police Express. Vol. 1, n. 1, dec. 1980.
- 18) Andrade, Jonathas de. 4000 disparos. Sem lugar, 2011. Assinado.
- 19) Anselmo, Giovanni. Lire. Imschoot, Uitgevers, 1990.
- 20) Antille, Emmanuelle. Exhibits Pièces à conviction. 1997.
- 21) Antunes, Arnaldo. PSIA. São Paulo, Editora Expressão, 1987, 2a. edição.
- 22) Antunes, Leonor. Ante-sala. Lisboa, Prémio EDP, 2001.
- 23) Antoni, Janine. The girl made of butter. Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 2001.
- 24) Arellano, Jorge Eduardo. Visiones y devociones/Galería Personal. San José, Costa Rica, Publicaciones Cenizas, 1987. Edição de 100 exs.
- 25) Arrabal, Fernando. Le New York d'Arrabal. Paris, Ballard, 1973, 1a. ed.
- 26) Art & Language. Art-Language, The Journal of Conceptual Art. Edited by Terru Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell. May 1969, vol. 1, n. 1.
- 27) Art & Language. Art-Language, The Journal of Conceptual Art. Edited by Terru Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell e Joseph Kosuth (ed. nos EUA). February 1970, vol. 1, n. 2.
- 28) Art & Language. Art-Language, The Journal of Conceptual Art. Edited by Terru Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell. Joseph Kosuth (ed. nos EUA). June 1970, vol. 1, n. 3.
- 29) Art & Language. Art-Language, The Journal of Conceptual Art. Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell. Joseph Kosuth (ed. nos EUA). November, 1971, vol. 1, n. 4.
- 30) Artschwager. Richard. The Hydraulic Dook Check. Colônia, Walther König, 2002. n. 230, com iniciais do artista. Tiragem de 500 exemplares. No estojo. Capa com carpete (?).
- 31) Ascher, Michael. Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art. Catalog of Deaccessions 1929 through 1998.
- 32) Asher, Dan. Nature dispossessed dispossessed by nature. Koln, édition séparée, Salon Verlag, 1997.
- 33) Attalai, Gabor. Future. Sem data. Carimbo.
- 34) Avila, Jaime. O Cubo da Colômbia Vende se. 1999.
- 35) Aycock, Alice. Project Entitled "The Beginning of a Complex...". NY, Lapp Princess Press, 1977.
- 36) Azevedo, Orlando. Jardim de Anões. Curitiba. 1994.
- 37) Azulay, David. Latejar. São Paulo, 2a. edição, sem data.

BbB.

- 38) Baechler, Donald. Guillermo in Rio. New York, Ajax Press. 1988.
- 39) Baldessari, John. Close-Cropped Tales. Buffalo, CEPA Gallery, 1981.
- 40) Baldessari, John (ilustrações) e Meg Cranston (autoria). Lamb (1989). Valencia, IVAM. 2ª edição, 1993.
- 41) Baldessari, John and Lawrence ?. Again.
- 42) Baldessari, John. Magnetic Poetic Kit. Londres, 2009.
- 43) Baldessari, John. *I will not make any more boring art..* Londres, Tate Gallery. Objeto (régua).
- 44) Balka, Mirosław. Hygiene. Lublin, Galerie Labyrinth 2, 1998.
- 45) Balteo, Alejandro. Sem título. Caracas, s/d.
- 46) Banyai, Istvan. Zoom. New York, Viking, 1995.
- 47) Banyai, Istvan. Re-Zoom. New York, Viking, 1995.
- 48) Baptista, Abraão. Um Brasileiro na Flórida. Tampa, Graphicstudio. Álbum com xilogravuras em caixa.
- 49) Baptista, Helmut. Égalité, Liberté, Fraternité. Viena (?), déc. 1990.
- 50) Baravelli, Luiz Paulo. Partes no. 2. São Paulo, 1979.
- 51) Barcellos, Vera Chaves. Epidermic Scapes. Porto Alegre, 1977.
- 52) Barcellos, Vera Chaves. Momento Vital. Porto Alegre, 1979. Xerox, ex. n. 21, tiragem ilimitada.
- 53) Barney, Matthew. Cremaster 3. Point d'ironie 25, 2002.
- 54) Barrio, Arthur Alípio. Des compressão..... 1973. Rio de Janeiro, edição do autor, 1973.
- 55) Barrio, Arthur Alípio. Livro de Carne. Rio de Janeiro, edição do autor.
- 56) Barrio. Fac-Símile. João Pessoa, NAC/UFPA, 1978.
- 57) Barrio, Arthur Alípio. Sem título, livro único, 1978. (desenho, colagem, anotações, fotografias, etc.).
- 58) Barrio, Arthur Alípio. Uma extensão no tempo. Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1995.
- 59) Barrios, Moisés e Cazali, R. (design), Swezey, Pablo (fotografia) e Nájera, F. (texto). Cuerpo. Guatemala, 1996.
- 60) Barros, Lenora de. Onde se vê. São Paulo, Editora Klaxon Ltda., déc. 1980. Com assinatura da autora.
- 61) Barros, Lenora de. Família. Com dedicatória da artista.
- 62) Barry, Robert. Details from Not Intended. New York, Holly Solomon Gallery, 1991.
- 63) Bartolini, Luciano (desenhos); Salvadori, Fulcio (texto) e Sambuy, Filippo di (desenhos). Genebra, Édition Centre d'Art Contemporain, 1979.
- 64) Basbaum, Ricardo e Dacosta, Alexandre. Dupla Especial-Izada. Rio de Janeiro, Xerox, década de 1980.
- 65) Basbaum, Ricardo. Projeto de Intervenção no Campus da Unicamp do Artista-Residente. Campinas, 1987.
- 66) Basbaum, Ricardo. Novas Bases para a Personalidade. Conto. Rio de Janeiro, 1998.
- 67) Bataille, Marion. ABC3D. Querido, 2009.
- 68) Baumann, Thomas; Farrell Malachi: Farrell, Seamus; Giovanni, Filippo di; e Rodriguez, Fernando Palma de. High Hoch Times Zeiten. Verlag ritter Klagenfurt, 1996.
- 69) Baumgarten, Lothar. Señores Naturales. Veneza, 1984. Desenhado pelo artista com Walter Nikkels. Pavilhão da RFA na Bienal de Veneza.
- 70) Baumgarten, Lothar. Air. Freundeskreis Museum Kunsthaus und Koekkoek-Haus Kleve. Düsseldorf, Richter Verlag, 2006. Tiragem 1.000 exs. Assinado e dedicado pelo autor.
- 71) Beck, Julian. Paradise Now. Bruxelas, Groupe Accuse, 1968.
- 72) Bentivoglio, Mirella. Suconscio. Milão, Galeria Schwartz, 1971.
- 73) Bernatzik, Bernard. Hörspiele und Bühnenbilder. Viena, c. 1995.
- 74) Berwyn. Racial Confusion. The University of Arts, Philadelphia. S/d.
- 75) Beuys, Joseph. Joseph Beuys zum 60. Geburtstag. Simila similibus. Colônia, Dumont, 1981. Livro assinado e com carimbo da Free International University, assinado por Joseph Beuys, ex. 16/1200, em caixa acompanhada por uma fita cassette, Düsseldorf, Kunstakademie, 12. Mai. 1971, com assinatura de Joseph Beuys, exemplar 16/200.
- 76) Billgren. Arkitektur Litteratur textil och frisyer. Estocolmo, Galleri Lars Bohman, 1998.
- 77) Biefer/Zggragen. Prophecies. Aperto 93. Zürich, 1993.
- 78) Bing, Xu. An Introduction to Square Word Calligraphy by Xu Bing. Ed. do autor, 2001.
- 79) Birnbaum, Dara. Every TV needs a revolution. Imscoot, uitgevers for IC, 1992.
- 80) Blake, Peter. ABC. Londres, Tate Gallery, 2009.
- 81) Blaine, Julien. Processus de Deculturation Un Itinéraire. Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, 1972.
- 82) Boi. Eologia: Conceitos Elementares. Pinturas e Objetos. São Paulo, 1989.
- 83) Boltanski, Christian. Quelques Souvenirs de la Première Communion d'une Fillette Recueillis et Décrits par Boltanski, Christian. Paris, Éditions Georges Fall, 1974. Tiragem: 200 exemplares.
- 84) Boltanski, Christian. Archives. Arles, Actes Sud, 1989.
- 85) Boltanski, Christian. Archive of the Carnegie International 1896-1991. Pittsburgh, Carnegie International, 1991.
- 86) Boltanski, Christian. Diese Kinder suchen Ihre Eltern.
- 87) Boltanski, Christian. Le Club Mickey. Imschoot, Uitgevers. 1990.
- 88) Boltanski, Christian. Réserve des Enfants de Duisburg / Inventar der Dusburger Kinder. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, 1994.
- 89) Boltanski, Christian. The Workpeople of Halifax 1877. Halifax, Henry Moore Sculpture Trust, 1995.
- 90) Boltanski, Christian. Liste des Artistes Ayant Participé à la Biennale de Venise 1895-1995. XLVIe. Biennale de Venise, 1995.
- 91) Boltanski, Christian. So schnell. Édition séparée, Salon Verlag. 1999.
- 92) Boltanski, Christian. Entendre les chiens. Com Hans-Ulrich Öbrist. Colônia, Walther König, 2005.
- 93) Boltanski, Christian e Roubaud, Jacques. Ensembles.

- 94) Boltanski, Christian e Roubaud, Jacques. Les habitants du Louvre. Paris, Éditions Dilecta / Musée du Louvre, 2009.
- 95) Bondarowicz, Marv. Snap Shots. New York, Printed Matter, Inc., 1977.
- 96) Bonilla, Milena. Carlos Marx: El capital, crítica de la economía política. Ámsterdam, sem data??
- 97) Bonillas, Iñaki, Cuevas, Minerva, García-Torres, Mario e Okon, Yoshua. Pictures of You. Nova York, Americas Society, 2002.
- 98) Borthwick, Mark. Are Plants People? Paris, L'Esprit Frappeur. S/d (c/ 1999).
- 99) Bourgeois, Louise. Album. New York, Peter Blum, 1994. Com dedicatória da artista.
- 100) Bourgeois, Louise. Inserção em “?”. Paris, 1999. Com dedicatória autógrafa.
- 101) Bourgeois, Louise. Exemplar de “Homely Girl, a Life and other shortstories” de Arthur Miller (New York, Viking, 1995) com um desenho original da artista.
- 102) Boyce, Sonia. Peep. Londres, INVA, 1985.
- 103) Brecht, George. Chance-imagery. New York, A Great Bear Pamphlet, 1966. Reimpressão, 2007.
- 104) Breivik, Bard. Brazil 1991 Dead angle. Oslo, Norwegian Ministry of Culture, 1991 (para a XXI Bienal Internacional de São Paulo).
- 105) Breuer, Marco. For Now. 2000 (jornal).
- 106) Brito, Mário Silva. Universo. São Paulo, Edameris, 1961.
- 107) Broodthaers, Marcel. Museum I. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972.
- 108) Broodthaers, Marcel. Museum II. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972.
- 109) Broodthaers, Marcel. Le Cadran Sc/olaire. Berlin, Éditions des Amateurs, 1974.
- 110) Broodthaers, Marcel. A Voyage on the North Sea. Londres, Petersburg Press, 1974.
- 111) Brouwn, Stanley. 1 pied, ½ pied, ¼ pied. 1/8 pied, 1/16 pied, 1/32 pied.
- 112) Brouwn, Stanley. 1m X 1m 3m X 3m 5m X 5m 7m X 7m 9m X 9m [etc.]. Friedrichsdorf, Gesamtherstellung g. P. R. Wilk, 1993.
- 113) Brouwn, Stanley. a distance of 312 feet [...]. Eindhoven, van abbenmuseum, 2005.
- 114) Bruscky, Paulo. Sem título. Livro com circuitos de computador.
- 115) Buc, Colorin. S/d. Exemplar 84/100.
- 116) Buckhardt, Annemsrie. Der falsche documenta Katalog. Kassel, Schmitz, 1991.
- 117) Burden, Chris. Sem título. Vienna, Galerie Krinzinger, 1992.
- 118) Burian, André. Another Me, The Pictures. Belo Horizonte, c. 1996 (pintura e fotografia).
- 119) Burian, André. No strangers beyond this point. Belo Horizonte, c. 1996 (pintura e fotografia).
- 120) Bury, Pol e Folon. Les Désiroires Communicants. La Louvière, Le Daily-Bul, 1980. Exemplar n. 627 da edição de 2060.
- 121) Buvoli, Luca. Flying, practical training for beginners. MIT List Visual Art Center.

CcC.

- 122) Cage, John. Writings through the Essay: On the Duty of Civil Disobedience. P3 art and environment, 1993.
- 123) Caldas, Waltércio. Velasquez. São Paulo, 1996. Ex. n. 1103/1500.
- 124) Caldas, Waltércio. Manual de Ciência Popular. Rio de Janeiro, FUNARTE, 198?.
- 125) Caldas, Waltércio. Manual de Ciência Popular. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.
- 126) Caldas, Waltércio. W.C.J. O Livro Mais Rápido. São Paulo, 1982.
- 127) Caldas, Waltércio. Notas, () etc. Rio de Janeiro, 2006. No. 169.
- 128) Calle, Sophie. L'Erouv de Jérusalem. Actes Sud, 1996.
- 129) Calle, Sophie. Exquisite Pain. Londres, Thames and Hudson, 2003.
- 130) Calle, Sophie. Suite vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me. Seattle, Bay Press, 1988 (primeira edição americana).
- 131) Calle, Sophie. Prenez soin de vous. Biennale di Venezia, 2007.
- 132) Calle, Sophie. *De l'obéissance* (livre I). Paris, Actes Sud, 1998.
- 133) Calle, Sophie. *Le rituel d'anniversaire* (livre II). Paris, Actes Sud, 1998.
- 134) Calle, Sophie. *Les panoplies* (livre III). Paris, Actes Sud, 1998.
- 135) Calle, Sophie. *A suivre...* (livre IV). Paris, Actes Sud, 1998.
- 136) Calle, Sophie. *L'hôtel* (livre V). Paris, Actes Sud, 1998.
- 137) Calle, Sophie. *Carnet*. Paris, Actes Sud, 1998.
- 138) Calle, Sophie. *Le carnet d'adresse* (livre VI). Paris, Actes Sud, 1998.
- 139) Calle, Sophie. (*Gotham Handbook, New York, mode d'emploi* livre VII). Paris, Actes Sud, 1998.
- 140) Calvo, Carmen. La casa misteriosa de Carmen Calvo. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1998. Com um objeto e assinado.
- 141) Campos, Augusto e Plaza, Júlio. Poemobiles. São Paulo, Editora Brasiliense.
- 142) Campos, Augusto. Poesia 1949-1979. Cotia, Ateliê Editorial, 2000.
- 143) Campos, Haroldo de. Galáxias. São Paulo, Editora Ex-Libris, 1984.
- 144) Candôr, Amir Brito. As façanhas de um jovem don Juan. Belo Horizonte, Andante, 2009, 300 exemplares. Exemplar 26/40 assinado.
- 145) Capelán, Carlos. Xul y lós Pájaros. Santiago de Chile, Galería Patricia Ready, 2012.
- 146) Capistrano, Franklin. Catagrammas. Natal, Edição do Autor, 1985. Poesia.
- 147) Cárdenas, Patricia E. Breve Diccionario del Agua. México, Oficina de Comunicacion del Lago, 1994.
- 148) Carvalho, Josely. Diary of Images – It's still time to mourn. New York, 1992. Assinado.

- 149) Carvalho, Josely. The Meal. Edição de 20 exemplares em papel Ribes, serigrafia. Exemplar não numerado.
- 150) Casanova, José Miguel. Trilogia. Sujeto de hielo. Verbo de água. Complemento de vapor. 1997. Programa. Teatro Santa Cecília.
- 151) Cassaro, Franklin. Antropofagia Industrial Alienígena. Envelope com palito de picolé. Rio de Janeiro, Galeria Artur Fidalgo, 2008.
- 152) Castilho, João. Peso morto / Dead weight. Belo Horizonte, edição do autor, 2010, 800 exemplares.
- 153) Castro, Lourdes. Grand Herbar d'Hombres. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- 154) Cavellini, Guglielmo Achille. Continuo la Serie delle Mie Mostre a Domicilio. Brescia. 1975.
- 155) Cazal, Philipp. Cahiers de normes. Groningen, 1993.
- 156) Celender, Don. Museum Piece. New York, 1975.
- 157) Chaissac, Gaston. Lettre, Les finances de ma belles mère sont en déficit. Paris, Harpo &, 2006.
- 158) Chaves, Anésia Pacheco e. Cadernos. São Paulo, Árvore da Terra, 1993.
- 159) Clark, Lygia. Meu doce rio (1975). Rio de Janeiro, Galeria Paulo Klabin, 1984.
- 160) Closky. Les 1000 Premiers Nombres Classés par Ordre Alphabétique. 1989. Tiragem: 100 exemplares.
- 161) Consagra, Piero. Approssimativamente. 1977.
- 162) Consagra, Piero. Consagra a Matera. Milão, 1978.
- 163) Consagra, Piero. Poema Frontale. Roma, 1973.
- 164) Consagra, Piero. Welcome to Italy. Milão, All'Insegnadel Pesce d'Oro, 1974. Exemplar n. 1240.
- 165) Cordeiro, Verônica. Operato. São Paulo, Galeria Virgilio, 2005.
- 166) Corpet. Sade Corpet 602 Dessins d'Après les 602 Passions Racontées par les 4 Historiennes des 120 Journées de Sodome de D. A. F. de Sade. Le Perreaux sur Marne, Éditions le Massacre des Innocents, 1994.
- 167) Costa, Alexandre da. Adjetos. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011. Com dedicatória do autor.
- 168) Costa, Paulo (imagens) e Faleiros, Álvaro (texto). P.A.R.Á.B.O.L.A.S. Campinas, Museu de Arte Contemporânea José Pancetti, 1994.
- 169) Cotrim, Célia. Livro das transparências. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2010.
- 170) Craig-Martin, Michael. De pièce en pièce. Centre George Georges Pompidou, 1994.
- 171) Cranston, Meg. Library Book. 1993.
- 172) Crumb, R. (il.). Bring Me Your Love, Charles Bukowski. Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1983.
- 173) Crumb, Robert & Mairowitz, David Zane. Kafka. Seattle, Fantagraphics Books, 2007.
- 174) Cucchi, Enzo. La cerimonia delle cose. Nova York, Peter Blum Editions, 1985.
- 175) Cucher, Sammy. El Yo Anotado The Annotated Self. Caracas, dec. 90.
- 176) Cutts, Simon. Exbrayat – Chewing-gum et Spaghetti. Londres, Coracle Production, 1988. N. 30 de uma edição de 100 carimbado pelo autor. Em envelope com o número 30.
- 177) Cutts, Simon. Deaf of art. Button em braille. Londres, Coracle Production, 1989.

DDD.

- 178) Damen, Herman. Langer Vers, taal mobilisieren 1966-1972 (Bill Breadmobilizing language 1966- 1972). Utrecht, , março, 1973. Tiragem; 1000 exemplares.
- 179) Darboven, Hanne. Das Stundenbuch. Munique, Schirmer/Mösel-Bücher, 1987. Ex. n. 185/1500.
- 180) Darboven, Hanne. Sem título. Bruxelles, Société des Expositions, s/d.
- 181) Dawicki, Oskar. "O". Varsóvia, Zacheta Panstwowa Galeria Sztuki, 2003.
- 182) de Kooning, Willem. Collected Writings. Hanuman Books. 1988.
- 183) Deacon, Richard. Stuff Object. Cardiff, Chapter, 1984.
- 184) Dellafiora, David. Perforated Edge (Field Study International Stamp Album). Australia, Field Study, (c. 1998). 17/100.
- 185) Deller, Jeremy. Quotes. Viena, museum in progress, 1998.
- 186) Delprat, Hélène. Le Carnet de Verone. Clermond-Ferrand, Écuries de Chazerat, 1989.
- 187) Denicola, Simona. Linea. Milão, exemplar 3/5. Com 9 gravuras originais. Assinado.
- 188) Denicola, Simona. Transparenza. Milão, exemplar 4/7, 11 xilografuras originais. 1993. Assinado.
- 189) Deutschbaur, Julius. Die Bibliothek ungelesener Bücher in fünfzehn Portraits. Viena, Salon Verlag, 2000.
- 190) Dias, Antonio. Some Artists Do Some Not. Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1974. Tiragem 1200 exemplares.
- 191) Dias, Antonio. Política: Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças. João Pessoa, NAC, UFPB, final década de 1970.
- 192) Dias, Antonio. Teatro Paisagem de Fumo ou Bocas de Fogo. São Paulo, 1980.
- 193) Dias, Antonio. flesh room with anima. Exemplar especial com dois desenhos com folha de metal e band-aids.
- 194) Diaz, Gonzalo, e Mellado, Justo Pastor. Acuerdos de Mayo Protocolo 3. Santiago de Chile, 1984.
- 195) Didonet (Didonet Thomaz). Prato Chinês Para Um Pequênês entre Willi Tenha Bom Sono e O Terceiro Paraíso. Curitiba, Edição Didoneana, 1000 exemplares.
- 196) Dominguez, Marisa. Damas de la Carícia. Buenos Aires, 1999. Edição de 100 exemplares, exemplar n. 21.
- 197) Downsrough, Peter. In Passing. Paris, Éditions E. Fabre, 1982.
- 198) Dukes, Caroline. Remember... Relate... Retell... Winnipeg, Plug-in Editons, 1996.
- 199) Dupuy, Jean. Léon. Berlin, Rainer Verlag, s/d. Autografado pelo autor.
- 200) Durham, Jimmy. *My book: The East London/ Coelacanth, Sometimes Called, Troubled Waters, The Story of British Sea-Power.* Londres, ICA Book Works, 1993.
- 201) Durham, Jimmy. *cujo* Year III First Issue.

EeE.

- 202) Eaton, Manford. Bio-Music. Barton, Something Else Press, 1974.
203) Echaurren, Pablo. Dada com le Zeccehe. Mantova, Corraini Editori, 1997.
204) Elggren, Leif. Kunglig rastlöshet (Royal restlessness). Estocolmo, 1993.
205) Eliasson, Olafur. Erosion. II Johannesburg Biennale, 1997.
206) Eliasson, Olafur. Landscapes with yellow background. Umeá, Bildmuseum, 1998. Ex. n. 15/250. Assinado.
207) Eliasson, Olafur. Users. Copenhagen, DCA Foundation, 1998 (Bienal de São Paulo). Exemplar n. 331/400. Assinado.
208) Erber, Laura. Os corpos e os dias. São Paulo, Editora de Cultura, 2008.
209) Esmeraldo, Sérvulo (xilografuras). O Nominador de Jacob Klintowitz. Fortaleza, Xisto Colonna Editor, 1983. Assinado.

Fff.

- 210) Fabre, Jan. The Fountain of the World. Gent, Imscoot, uitgevers, 1999.
211) Feldmann, Hans-Peter. Intervenção na revista Profil (de 7 fevereiro de 2000, com a retirada de todo texto impresso) e um exemplar normal da revista Profil. Viena, museum in progress, 2000.
212) Fernandes, Millor. O Livro Branco do Humor. Le Livre Blanc de l'Humeur. The White Book on Humor. Das Weissbuch des Humors. Rio de Janeiro, Nórdica, 1975.
213) Filé de Peixe (coletivo). Piratão. Conjunto de 21 DVDs, Rio de Janeiro, c. 2011.
Filliou, Robert. L'Histoire Chuchotée de l'Art / Whispered Art History. Clemence Hivieure éditeur. 1994.
214) Filliou, Robert. Livre-Etalon / Standard-Book. Stuttgart, Ed. Dieter Roth, 1982. Edição de 1000 exemplares.
215) Filliou, Robert. Teaching and Learning as Performing Arts. Colônia, Koenig Verlag, 1970. Com contribuições de John Cage, Benjamin Patterson, George Brecht, Allen Kaprow, Dieter Roth, Joseph Beuys e outros.
216) Finch, Peter. Typewriter Poems. New York, Something Else Press, 1972.
217) Finlay, Ian Hamilton. Poursuivites Revolutionnaires. Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1987. 3000 exemplares.
218) Fine, A. M. and the Emily Harvey Gallery. Fine Art. Designed by Christian Xatrec, NY, 1991. Cartões impressos numa pasta.
219) Fisch, D. Aesthetics. S/indicação.
220) Fischli, Peter, and Weiss, David. Will hapiness find me? Londres, Koenig Book.
221) Fischer, Hervé. L'Histoire d'Art est Terminé. Paris, Balland, 1981.
222) Fischer, Joel. Sem título. Edinburgh, Grade One, 1980.
223) Fischl, Peter e Weiss, David. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König. 1999.
224) Flack, Robert. Sem título. 1982.
225) Fluxus Reviex. (Banda de papel) 1963.
226) Forest, Fred. Bourse de l'Imaginaire. Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.
227) Forcadell, Gabriela. Elle. Colorin Buc. Historical Treasures. Madras & New York, Hanuman Books, 1999. 39/150.
228) Forcadell, Gabriela. Sem título. Colorin Buc. Historical Treasures. Madras & New Yor, Hanuman Books, 1999. No. 30/150.
229) Fortunato, Oscar. Zatopek zine. Sem editor, sem data.
230) Fourcade, Dominique. é té après avoir écrit Le sujet monotype. Michel Chandeigne, 1997.
231) Frasconi, Antonio. 12 Fables of Aesop. New York, The Museum of Modern Art, 1954. 2ª impressão, 1964.
232) Freire, Silva.) presença na audiência do tempo(. Cuiabá, Edições UFMT, 1991. Org. Vlademir Dias Pino.
233) Fresán, Juan. BioAutoBiografia de Jorge Luis Borges. Mexico, Siglo XXI Editores, 1970.
234) Freyre, Yolanda. O espelho do artista. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 2006.
235) Friedman, Ken. Open and shut case (Fluxcourt box). Estojo de plástico branco com cartão. 2a. ed, ReFlux.
236) Friedman, Ken. Garnish Kigele. Caixa com cartão (Garnish Kigele Fluxfeast of Nothing. Pudding Cooked by Ken Friedman), button (Garnish Kigele) e cartão explicativo. ReFlux editions, NY, 1983.
237) Friedman, Yona. Point d'ironie, 24 Documenta 11, 2001.
238) Friedriksen, Hilmar. AH-HÁ. Disco musical transparente. Oslo, s/d.
239) Friedriksen, Hilmar. ROTOR. Discos visuais. Oslo, s/d.
240) Fulton, , Hamish. Ajawaan. Toronto, Art Metropole, 1987.
241) Fulton, Hamish. Twilight Horizons. Capc, 1983.
242) Fulton, Hamish. One Hundred Walks. Haags Gemeentemuseum, 1991.
243) Fulton, Hamish. Walking Artist The Separation of Subject and Medium. Crawford Arts Center, 1999.
244) Fusco, Coco. Reference Book Bewysboek. Rights of Passage. Johannesburg. 1997.

GgG.

- 245) Gadelha, Hayle. Onomatopoemas. Sem indicação de lugar, data e e editor.
246) Gangpol & Mit. Faits divers. Berlim, Pictoplasma publishing, 2009.
247) García Tellez, Alfonso. Historia de una vivienda para hacer una ofrenda al Santo Tecul. Colagens de silhuetas recortadas em amate. San Pablito.
248) Gasiorovski, Gérard. A.W.K. Observé à la Galerie Maeght. Paris, Galerie Adrien Maeght, 1982.

- 249) Geel, Christian Johannes van. *Van Geel*. Amsterdam (?), Druk Augustin + Schoonman, c. 1961.
- 250) Geers, Kendell. *Argot*. Rivonia, Chalkham Hill Press, 1995, edição de 300 exemplares.
- 251) Geiger, Anna Bella. *Sobre a Arte*. Rio de Janeiro, 1976.
- 252) Geiger, Anna Bella. *O Novo Atlas*. Rio de Janeiro, 1977.
- 253) Geiger, Anna Bella. *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*. Rio de Janeiro, s/d. Série de 18 cartões postais.
- 254) Gelatin. *The B-thing*. Colônia, Walther König, 2001.
- 255) General Idea. *The Getting Into the Spirits Cocktail Book from the 1984 Miss General Idea Pavillion*. 1980. Edição de 1000 exemplares. Exemplar n. 855. Autografado.
- 256) General Idea. *Mixed Metaphors*. 1973. Exemplar 771/800.
- 257) General Idea. *Showcards*. Ottawa, 1994.
- 258) General Idea. *XXX Voto (The Spirit of Miss General Idea)*. Montréal, Galerie René Blouin. 1995. Edição de 900 exemplares, ex. n. 834. Autografado.
- 259) Gerber, Matthys. *Mono Poly*. Parkside, Contemporary Art Centre of South Australia, 1998.
- 260) Geyer, Andrea. *This Site of Memory Audrey Manson*. Nova York, Art in General, 2006.
- 261) Geyer, Andrea. *Spiral Lands*. German Translation / Deutsche Übersetzung. Veneza, 2007.
- 262) Jon Gibson. *Melody III Book II. Printed Matter*, 1975.
- 263) Gilbert & George. *To be with art is all we ask*. Londres, Art for all, 1970.
- 264) Gilbert & George. *Lost Day*. Oktagon, 1972 (fac-simile). Edição: 1996. 900 exemplares. (Flip book). Autografado.
- 265) Gilbert & George. "Oh, the Grand old Duke of York. Oktagon, 1972 (fac-simile). Edição: 1996. 900 exemplares. (Flip book). Autografado.
- 266) Ginsberg, Allan. *Your Reason & Blake's System*. Historical Treasures. Madras & New Yor, Hanuman Books, 1992.
- 267) Goethals, Marc. *Bifokalen*. Antuérpia, Museum van Hedendaagse Kunst, 1998.
- 268) Goifman, Kiko. *Valetes em slow motion*. Campinas, Editora Unicamp, 1998. Livro e CD.
- 269) Goldin, Nan (art) e Kertess, Klaus (ficion). *San Francisco*, Artspace Books, 1994.
- 270) Goldsmith. 6799. New York, Zingmagazine, 2000.
- 271) Goldstein, Lola e Ueno, Guillermo. *Ueno*. Buzarko, 2007, 250 exemplares.
- 272) Gomringer. *The book of hours and Constellation*. New York, Something Else Press, 1968.
- 273) Gonzalez-Torres, Felix. *Intervenção na revista Perfil de 5 de fevereiro de 1996*. Viena, museum in progress, 1996.
- 274) Kerry Kearns. *Foster E Goodrich*. Northhampton, Sweet Betty's Press, 1973. Edição: 200 exs.
- 275) Gosewitz, Ludwig. *Gesammelte Texte*. Berlin, Rainer Verlag, 1976. 1500 exemplares.
- 276) Goulat, Cláudio. *Los Juguetes*. Amsterdam e Havana, 1997.
- 277) Graevenitz, Gerhard von. *Kinetisch objekt-environment*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1977.
- 278) Graham, Rodney. *Island Thought*. Vol. 1, Number 1, Summer 1997. XLVII Biennale di Venezia, 1997.
- 279) Gretta. *Auto-Photos*. Série Transformações 1976 e Diário de uma Mulher, 1977. São Paulo, Massao Ohno Editor, 1978.
- 280) Gretta. *Evocative Recollections*. São Paulo, Massao Ohno editor, 1979. Tiragem: 3000 exemplares.
- 281) Grooms, Red. *Ruckus Rodeo*. New Yorkezuty Barbarzybuca, Varsóvia, 2005.
- 282) Groom ??, Harry N. Abrahams, 1988.
- 283) Group Material. *Inserts. Advertising Supplement of The New York Times*. New York, The New York Times, ??.
- 284) Group Material. *Market*. Munique, Kunstverein München, 1995.
- 285) Grzyb, Ryszard. *Zdania nap o wi Trzne*.
- 286) Guerilla Girls. *The Guerilla Girls Art Museum Activity Book*. Nova York, Printed Matter, 2004.
- 287) Guerilla Girls. *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: The Guerilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. Nova York, Penguin Books, 2003.
- 288) Guagnini, Nicolás. *The seven reviews of monkeys and shit*. Union Gaucha Productions, 2004.
- 289) Guasque, Yara. *Das Caixas*. Florianópolis, 1994 (texto e xilogravuras).

HhH.

- 290) Hamburger, Alex. *Kit Seleções*. Rio de Janeiro, Shogun Arte, 1986.
- 291) Harker, Jonathan. *Proyecto Centroamérica y Caribe*. VII Bienal de Cuenca. 2004. Cartões postais.
- 292) Harskamp, Nicolina van. *Any othe business. Communication Excellence in Civil Society and Politics*. C. 2009.
- 293) Harskamp, Nicolina van. "Freedomism". Script de um video. Sem data.
- 294) Heiferman, Marvin e Kismaric, Carole. *My Day, a Tale of Fear, Allienation and Despair*. San Francisco, Chronicle Books, 1993.
- 295) Heiferman, Marvin e Kismaric, Carole. *Love is Blind*. New York, A Look Out Book, 1996.
- 296) Hendricks, Geoff. *Ring Piece*. Something Else Press. 1973.
- 297) Hendricks, Geoffrey. *Sky anatomy*. Berlin, Rainerverlag, 1985.
- 298) Herrit, Linda e Aigner, Uli. *Overqualified, gull rotation and wood*. Mexico, Art & Idea, 1997.
- 299) Herrmann, Mathias. *Textpieces 1996-1998*. Editions Stemmlle, 1999.
- 300) Heske, Marianne. *Video Dialog*. Ahus, Kalejdoskop, 1984.
- 301) Higgins, Dick. *Towards the 1970s*. The Something Else Newsletter, December, 1969, vol. 1, n. 11.
- 302) Higgins, Dick. *Between two points*. Fra due poli. Cavriago, Pari & Dispari, 1975.
- 303) Higgins, Dick. *Ten Ways of Looking at a Bird for Violin and Harpsichord*. New York, 1981.

- 304) Higgins, Dick. The Journey: eight coloreds. Cavriago, Pari & Dispari, cenes. Left Hand Books, 1992.
- 305) Hill, Christine. Volksboutique. Kassel, 1997.
- 306) Hintjens, Arno. White Ass European Cowboy. Gent, Imschoot, uitgevers, 1999. Livro de discos de vinyl.
- 307) Hirshhorn, Thomas. Point d'ironie 23, 2001.
- 308) Hirst, Damien. Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings. Nova York, Gagosian Gallery, 2001.
- 309) Hockney, David. Picasso. Hanuman Books. 1990.
- 310) Hohenbüchler, Christine, Heidemarie, Irene. Migrateurs. Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994.
- 311) Hollander, Kurt. Varias maneras de morir en México, D. F. México, 1995.
- 312) Höller, Carsten. Carsten Höller'in Kusku günleri. Istabil Biennale, 1999.
- 313) Holzer, Jenny. Sem título. Carta sobre Printed Matter. Tiragem desconhecida. Nova York, Printed Matter, 2007.
- 314) Holzer, Jenny. Laments. New York, Dia Art Foundation, 1989.
- 315) Holzer, Jenny. The Venice Installation. 1990.
- 316) Holt, Nancy. Transpacked. New York, Printed Matter, 1980.
- 317) Holt, Nancy. Time Out. Rochester, Visual Studies Workshop, 1985.
- 318) Holten, Katie. Tree Museum. New York, The Bronx Museum of the Arts, 2009.
- 319) Honory, Alexander. Swiat O Wielu Oblizczach Lodz. Lodz, Muzeum Sztuki W Lodzi. 2000.
- 320) Horáková & Maurer. Sem título. Viena, Fotogalerie Wien, n. 95, 1993.
- 321) Horn, Erica van. Jewels I have Loved. London. Coracle, 1990. Ex. 146/200. Assinado.
- 322) Horn, Roni. Island. To Place *Bluff Life*. 1990. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 323) Horn, Roni. Island. Folds. 1991. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 324) Horn, Roni. Island. Lava. 1992. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 325) Horn, Roni. Island. Pooling Waters n. 1. 1994. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 326) Horn, Roni. Island. Pooling Waters n. 2. 1994. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 327) Horn, Roni. Island. Verney's Journey. 1995. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 328) Horn, Roni. Island. To Place *Haraldsdóttir*. 1996. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 329) Horn, Roni. Island. To Place *Arctic Circles*. 1998. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- 330) Horn, Roni. Island. Another Water. 2000.
- 331) Horn, Roni. Point d'ironie 15, 2002.
- 332) Huebler, Douglas. Secrets. Variable Piece n. 4. New York, Printed Matter, s/d.
- 333) Huebler, Douglas. Crocodile Tears. Variable Piece n. 70. Buffalo, Albright Knox Gallery, 1985.
- 334) Hybert, Fabrice. Richesses. Paris, Éd. Jannink, 2004.

III.

- 335) Ichihara, Hiroko. Push your way through this crowd. Hurry up and come to me, Mr. Right! Tokyo (?), 2000. Em japonês. Autografado pela artista.
- 336) Immendorf, Jörg. Brandenburger Tor Welfrage. MoMA, 1982. Com um poema de Penck.

JJJ.

- 337) Jaar, Alfredo. Two or Three Things I Imagine About Them. (mapas e passaporte), Whitechapel, 1992.
- 338) Jaar, Alfredo. It is Difficult (Tem Years). Barcelona, 1998.
- 339) Jaar, Alfredo. Let There be Light – The Rwanda Project. Barcelona, 1998.
- 340) Jabłońska, Małgorzata. *Skolenie*. Białystok, Galerie Arsenal, 2003.
- 341) Jacci, Hartog den. The Liminal Garden. San Francisco Art Institute, 1993.
- 342) Jamme, Franck André. Question. Love Affair International. Suer les presses de New Jaipur. 1996. 20 exemplares, com uma pintura original de Raja Babu Sharma. Exemplar n. 7. Autografado.
- 343) Jarry, Alfred. Gestes et Opinions du Docteur Faustroll Pataphysicien. Paris, Librairie Stock, 1923.
- 344) Jesus, A. X. Archive of the Unknown Fluxus Poet. Cartões, button e insetos de plástico. P. Gallo.
- 345) Johnson, Leon B., e O'Connell, Megan G. Oceans of Everything. The Dead Skin Press e The Long Bell Press, 1991. Exemplar 24/100. Autografado pelos autores.
- 346) Judas, Tiago. O mistério líquido e a fatalidade sólida. São Paulo, Paço das Artes, 2010.

Kkk

- 347) Kabakov, Ilya. The Boat of My Life. Salzburger Kunstverein, 1993.
- 348) Kabakov, Ilya. Grand Archive. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1993.
- 349) Kabakov, Ilya. Five albums. Helsinki, The Museum of Contemporary Art. 1994.
- 350) Kabakov, Ilya. Soppelmannen / The Garbage Mann. Oslo, Museet for Samtidskunst, 1996.
- 351) Kabakov, Ilya. 1967. Livro infantil, ilustrado pelo artista. Buscar um tradutor.
- 352) Kac, Eduardo. Escracho. Rio de Janeiro, "Sai Dessa Lama, Jacaré! Edições Litad.", 1983.
- 353) Kalko, Alessandra. Surda de Sonhos. Caderno de Poemas de Alessandra Kalko com ilustrações só suas. Curitiba, 1998.
- 354) Kampl, Gudrun. Mit Myrthen-gift. Viena, 1994.

- 355) Kampl, Gudrun. *New Angel. Specially for you Wing Lovers*. Kunsthalle Wien, 1997.
- 356) Kantor, Tadeusz. *Lecje Mediolanskie 1986*. Cracóvia, Cricoteka, Biuro Kongresowe Uzedu MIasta Krakowas, 1991.
- 357) Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. New York, A Great Bear Pamphlet, 1966.
- 358) Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. New York, A Great Bear Pamphlet, 1966. Reimpressão, 2007.
- 359) Kaprow, Allan. *Echo-Logy*. New York, D'Arc Press, 1975.
- 360) Kaprow, Allan. *Rates of Exchange*. D'Arc Press, 1975.
- 361) Kaprow, Allan. *Satisfaction*. D'Arc Press, 1976.
- 362) Katz, Leandro. *The milk of amnesia*. Buffalo, C.E.P.A., 1985.
- 363) Katz, Leandro. *27 Molinos*. *La Lengua Viperina*, 1986. Ex. n. 47/100. Assinado.
- 364) Katzir, Ram. *Your Coloring Book*. 1996-1997, 2a. edição.
- 365) Kentridge, William. *Everyone Their Own Projector*. Valence, Éditions Valérie Cudel, 2008. 1500 exemplares.
- 366) Keymáh, T'Keyah Crystal. *Some of my best friends*. Los Angeles, In Balck World, 2a. ed, 1998.
- 367) Kim, Soo Ja. *A Needle Woman*, CCA, Kitakyushu, 2000.
- 368) Kippenberger. *Psychobuildings*. Buchhandlung Walther König, 1988.
- 369) Kirkeby, Per. *Skulpturer 50 tegninger*. Brondum, 1984. Ex. 114/400. Assinado.
- 370) Kitaj, R. B. *First Diasporist Manifesto*. Londres, Thames and Hudson, 1989.
- 371) Kleiman, Mauro. *Escrita*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976.
- 372) Klein, Ashley Booth. *Drawings for the Price of a Film*. New York, c. 2009.
- 373) Klossowski, Pierre. *La monnaie vivante*. 1997.
- 374) Knoebel, Imi. *Acht Portraits*. Galerie Fahnmann, 1993.
- 375) Knoll, Phillip. *Phillip Knoll Drawings and Paintings*. 1997.
- 376) Knowles, Alison. *Gem ducks*. Cavriago, Pari & Dispari, 1977.
- 377) Knowles, Alison. *Natural Assemblages and the True Crow*. Nova York, Printed Editons, 1980.
- 378) Koch, Lucia. *O Gabinete*. São Paulo, edição do Caderno T (Takano), 2001. Flipper book.
- 379) Komatsu, Toshiro. *Atelier 217*. Rijksakademievan beeldende kunst, c. 1996.
- 380) Komad, Zenita. *Symphonie der fröhlichen Klagelieder*. 2003. Autografado. Tiragem:100 exemplares. Assinado.
- 381) Komad, Zenita. *FAITES L'IMPOSSIBLE*. 2005. Autografado para Louise Bourgeois. Tiragem:100 exemplares. Dedicado a Louise Bourgeois.
- 382) Komar & Melamid. *The Asian Elephant Art & Conservation Project*. New York, Christie's, 2000.
- 383) Koons, Jeff. *The Jeff Koons Handbook*. New York, Rizzoli, 1992.
- 384) Kopasz, Viktor. *In the Jungle*. C. 1998.
- 385) Kopystiansky, Svetlana. *The Library*. Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1994.
- 386) Kopystiansky, Svetlana. *Workers Library*.
- 387) Kopystiansky, Svetlana. *El Jardí*. Barcelona, Intistut Botànic, 1999.
- 388) Kostelanetz, Richard e Cole, David. *Eleventh Assembling-Pilot Proposals*. Nova York, Assembling Press, 1981.
- 389) Kostelanetz, Richard. *Exhaustive Paralell Intervalls*.
- 390) Kostelanetz, Richard. *Metamorphosis in the Arts*
- 391) Kostelanetz, Richard. *Reincarnations*.
- 392) Kostelanetz, Richard. *Solos, Duets, Trios & Choruses*. Nova York, Future Press, 1991.
- 393) Kostelanetz, Richard; Coek, David e Shipley, Bill. *Three Places in New Inkland, Visual Language*.
- 394) Kostelanetz, Richard. *Wordsand*.
- 395) Kostelanetz, Richard et alii. *Second Assembling, a collection of otherwise unpublished manuscripts*. New York, Assembling Press, 1971. Tiragem: 1000 exemplares.
- 396) Kostelanetz, Richard. *Scram Bleds*. Columbus, Luna Bisonte Prods, 2008.
- 397) Kosuth, Joseph. *Notebook on Water 1965-1966*. New York, Multiples Inc., 1970.
- 398) Kosuth, Joseph. *Podobenství (ex-libris, Kafka) / Parable (ex-libris, Kafka)*. Praha, Belveder, 1992.
- 399) Kosuth, Joseph. "The (Ethical) Space of Cabinets 7&8". *Book Words*, 1994.
- 400) Kosuth, Joseph. "Say: I do not know". *Book Works*, 1995.
- 401) Kosuth, Joseph. *La Materia de l'Ornamento / The Material of Ornament*. Veneza, Fondazione Querini Stampalia, 1999.
- 402) Kubota, Shigeo. *Flux medicine. Reflux*. Estojo de plástico com cápsulas de remédio transparentes. 1993, 2a. edição.
- 403) Kulik, Zofia. *Na Iconographic Guide to All the Missiles are one Missile*. Polish Pavillion, Bienal de Veneza, 1997.
- 404) Kurz, Sigrid. *Set Up*. Issue no. 8-0499. Salzburg, 1999.

LIL.

- 405) Labouriau, Sonia. *Colunata*. Edição artesanal limitada. 1996.
- 406) Lagautière, Philippe. *L'incendie du Sanatorium des coïncidences exagérées*. França, Alain Beaullet Éditeur, 2008. Tiragem 1000, ex. n. 579.
- 407) Lamarche, Bertrand. Nancy. *Brétigny-sur-Orge*, Centre d'art/Espace Jules Verne, 1998.
- 408) Lamelas, David. *Publication*. Londres, Nigel Greenwood, 1970.
- 409) Langlans & Bell. *Frozen Sky*. 1998. Assinado pelos artistas. Presente de Feri Daftahri.
- 410) Lassus, Bernard. *Les Pins*. S/d.
- 411) Latham, John. *Time-Base and Determination in Events*. Londres, Tate Gallery, 1976.

- 412) Lear, Louisa van. *Fifteen Pornography Companies* (Homenagem a Ed Ruscha). Los Angeles, California Institute of the Arts, 2006. Assinado pela artista.
- 413) Lee, Hansu. S/t (404). Alemanha. 2000.
- 414) Lee, Wesley Duke. *Cartografia Anímica*. São Paulo, Galeria Luisa Strina, 1980.
- 415) Le Gac, Jean. *Je t'écris*. Paris, Editions Jannik, 1998. Tiragem 295 exemplares, mais 15 E. A. Exemplar n. 70.
- 416) Leite, Sebastião Uchoa. *Dez sonetos sem matéria*. Recife, O Gráfico Amador, 1960. Tiragem de 250 exemplares. Exemplar dedicado pelo autor a Miguel Arraes.
- 417) Leitner, Paul Albert. *Kunst und Leben. Ein Roman*. Salzburg, Fotohof, 1999.
- 418) Leonilson. *Sem título*. Rio de Janeiro, Galeria Thomas Cohn. 1993.
- 419) Lemaître, Maurice. *La Psychokladologie: Une nouvelle psychopatologie et une nouvelle psychothérapie*. Suivi d'une lettre d'Isidore Isou. *Letrisme*. N. 28, décembre 1971.
- 420) Lemaître, Maurice. *Kandinsky est-il vraiment celui qu'on dit?* Paris, Centre de Créativité, Éditions Lettristes, c. 1984.
- 421) Lemaître, Maurice. *Le Haïkai Lettriste et la poésie-musique de forme fixe*. Paris, Centre de Créativité, 1999.
- 422) Lemaître, Maurice. *L'Avant-Garde Audiovisuelle*. Paris, Centre de Créativité, 2000.
- 423) Lemaître, Maurice. *Qu'est-ce que la Photographie*. Paris, Centre de Créativité, Éditions Lettristes, 2002.
- 424) Les Levine. *I am not blind. An Information Environment About Unsighted People*. Hartford, Wadsworth Atheneum, 1976.
- 425) Le Parc, Julio. *Historieta*, e Jean-Louis Pradel. Nantes, Éditions Joca Seria, 1997.
- 426) Levy, Miller. *Oulipismes (La littérature du hasard)* (1995). Paris, Les éditions du Bas 2008.
- 427) LeWitt, Sol. *Geometric Figures & Color*. Nova York, Harry N. Abrams, 1979.
- 428) LeWitt, Sol. *Arcs, circles & grids*. Paul Bianchini, 1972.
- 429) LeWitt, Sol. *Flat and Glossy Black*. Gent, Imscoot, uitgevers, 1998.
- 430) LeWitt, Sol. *Isometric drawings*.
- 431) Libera, Zbigniew. S/t. 1996.
- 432) Libera, Zbigniew. *Universal Penis Expander*. 1995.
- 433) Lila, Delei e Rosa. *Museu Oeste*. Brasília, Editora Vagaletas, 1982. Tiragem 120. Exemplar n. 40. Exemplar individualizado.
- 434) Lila, Delei e Rosa. *Museu Oeste*. Brasília, Editora Vagaletas, 1982. Tiragem 120. Exemplar não numerado. Exemplar individualizado.
- 435) Lins, Sonia. *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1994.
- 436) Lira, Julio. *Assim na terra como na Google*. Fortaleza, Vox, s/d.
- 437) Lisboa, João. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Porto, Fundação Serralves, 2001.
- 438) Lombardi, Inês. *Sem título*. Veneza, 1995.
- 439) Long, Richard. *Selected Walks, 1979-1996*. Edinburgh, Morning Star Publications, Centre for Artists Books, 1999.
- 440) Long, Richard. *Gravity*. Londres, Ivory Press, 20010.
- 441) The Lomographic Society. *Action Sampler*. Viena.
- 442) Lomovienna. *10 Goods Reason for Vienna. A city from the hip time 4 vienna*.
- 443) Lopes, Damian. *Dream poetics / Sensory deprivation*. Ontario, 2000.
- 444) Louro, João. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Porto, Fundação Serralves, 2001.
- 445) Lowe, Geoff. *A Constructed World*. Contemporary Archive 6. Sydney, 1997.
- 446) Lum, Kem. *Hommage à Chen Zhen*. Point d'ironie n. 20, 2001.

MmM.

- 447) Maciunas, George. *Birth of Fluxus – the ultimate version (Diagram of historical development of Fluxus)*. Århus, Kalejdoskop, 1981.
- 448) Maciunas, George e Shiomi, Mieko. *A Fluxatlas*. 2a. edição, Reflex. Exemplar 74/500. Autografado por Mieko Shiomi.
- 449) Maciunas, George. *Same card flux deck*. 2a. edição. Numa caixa de plástico branco. 2a. edição, Reflex.
- 450) MacLow, Jackson. *21 Matched Asymmetries*. Londres, Ales Book, 1978, 250 cópias.
- 451) Magalhães, Aloisio. *Improvisações Gráficas*. Recife, O Gráfico Amador, 1958, tiragem: 70 exemplares, n. 43, com dedicatório do autor a José Olympio.
- 452) Magno, Montez. *Dentro da caixa, cinza*. Olinda, 1980.
- 453) Magno, Montez. *Livro de Ouro*. Recife, M & M Editor, 2006. Folhas de ouro. Assinado.
- 454) Magor, Liz. *How to Avoid The Future Tense*. Joey Morgan e Walter Phillips Gallery (Banff), 1991. Com dedicatória autógrafa da artista.
- 455) Maia, Murilo. *Ouçã*. Fortaleza, 2005. Caixa de acrílico com cartões postais.
- 456) Maia, Roberto (fotos) e Freitas Filho, Armando. *A Flor da Pele*. Rio de Janeiro, 1978.
- 457) Mainolfi, Luigi (imagens) e Guido Quarzo. *Lui e l'arte di andare nel bosco*. Turim, La Favolla dell'Arte. 1996.
- 458) Maiolino, Anna Maria. *Ponto a ponto* (1976). Tiragem: 100. Exemplar individualizado, tirado em 1981, no. 8/100.
- 459) Mally, Wolfgang. *Krhyzimoria*. Mönchengladbach, Museum Abteiberg, 1999.
- 460) Maneschy, Orlando. *Brasil critico*. Belém. 4 cartões postais. C. 2005.
- 461) Manni, vo. *Traveling or escapism?* (404). 2000.
- 462) Manuel, Antonio. *O Jornal*.

- 463) Manuel, Antonio. Arma Fálca. Rio de Janeiro, Rioarte, 1995.
- 464) Marclay, Christian. Shuffle (75 playing cards). Aperture Foundation. Caixa com 75 cartões com fotografias de notações musicais.
- 465) Marden, Brice. Suicide Notes. Lausanne, Paul Bianchini Books, 1974.
- 466) Marinho, Emmanuel. Margem de papel. Dourados, MS, 1994.
- 467) Martinez, Roberto. M. Paris, Ed. Prima, 1994. Ex. 101/200.
- 468) Marques, Walda. O Homem do Central Hotel. Belém, c. 1998.
- 469) Marques, Wanda. Era uma vez uma linda princesa. Belém, WO Fotografia, 1996.
- 470) Marques, Walda. Lembranças. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2009.
- 471) Matos, Emanuel G. Apontamentos de História de um Aluno Relapso (Recorrências). Projeto gráfico: Luciano Oliveira. Belém, Edição dos Autores, 1990.
- 472) Matoso, Glauco. Jornal Dobrabril. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- 473) Mazzotti, Iolanda Gollo. Lux Perpetua. 1993.
- 474) McClellan, Marjorie; Ogaz, Damaso; Ponge, Francis e Schefer, Richard. San José. Cenizas n. 24, 1983.
- 475) McCollum, Allan. Individual Works. New York, John Weber Gallery, 1988.
- 476) Mélo, Carlos. Editorial do gesto simples. Recife, edição do autor, 2007.
- 477) Melim, Regina (org.). PF. Florianópolis, Nauemblu, Bernúncia, Número Zero, 2006.
- 478) Melim, Regina (org.). Amor: leve com você. Love: take with you. Florianópolis, Parênteis e Nauemblu, 2007.
- 479) Melim, Regina (org.). *Coleção (exposição portátil)*. Florianópolis, 2008.
- 480) Meireles, Cildo. Marulho 1992-1997. Johannesburg, Artists' Press, 1997.
- 481) Melgaard, Bjarne. The Return to Constantinopla. Helsinki, Kiasma, 1999.
- 482) Mertz, Albert. "Cinema". Gent, Imschoot, 1988.
- 483) Messenger, Annette. Les Pièges a Chimères. Paris, ARC, 1984.
- 484) Messenger, Annette. Nos Temoignages. Otagon. 1995. Autografado.
- 485) Messenger, Annette. Les Pensionnaires. Paris, Dilecta, 2007. Ex. 79/100 com uma fotografia impressa hors texte.
- 486) Messenger, Annette. La Femme et... Paris, Dilecta, 2007. Ex. 76/100 com duas fotografias impressas hors texte.
- 487) Miles, David. 5 Devices. Rijksakademieván beeldende kunst, 1996.
- 488) Miller, Larry. Do it yourself Excellent 1992 Fluxbox.
- 489) Milhazes, Beatriz. Coisa Linda. Nova York, MoMA.
- 490) Milhazes, Beatriz. Design para Marisa Monte. Universo ao meu redor. Caixa especial de CD. Rio de Janeiro, Monte Criação e Produção, 2005.
- 491) Miranda, Lenir. Autobiografia de Todos Nós. Pelotas, Editora Livraria Mundial, 1994.
- 492) Miyajima, Tatsuo. A Calendar for 1993. Over Economy. A Calendar for 1993. Londres, Anthony d'Offay, 1992.
- 493) Monteiro, Paulo. São Paulo, Galeria Paulo Figueiredo, 1993.
- 494) Morris, Robert. Het observatorium van Robert MORris. Amsterdam, Stelijk Museum Amsterdam, 1977.
- 495) Mourão, Raul. *Rua*. Rio de Janeiro, edição do autor, 1997, 100 exemplares. Exemplar com dedicatória do autor.
- 496) Müller, Christian Philipp. Siehe da, ein mögliches Leben hat sich eingerichtet. Düsseldorf, 1984, 100 exemplares (n. 71).
- 497) Muller, Marco e Nicolas Sourvinos. Zero Tolerance: Was ist Graffiti?. Zurich, Rollo Press, 2008, 79/100.
- 498) Mund Júnior, Hugo. Gráficos. Brasília, Universidade de Brasília, 1968.
- 499) Munari, Bruno. Alla Faccia. Mantova, 1995, 2ª edição, 1000 exemplares.
- 500) Munari, Bruno. Il Cerchio. New York, Wintenborn and Company, 1964.
- 501) Munari, Bruno. La favolla delle favolle. Mantova, Maurizio Corraini. S/d.
- 502) Munari, Bruno. Le Forchetti di Munari. Mantova, 1996, 1000 exemplares.
- 503) Munari, Bruno. Libro illegible MN1. Mantova, Maurizio Corraini, 3ª edição, 1995.
- 504) Munari, Bruno. Libro illegible MN5. Mantova, Maurizio Corraini. S/d. Com confetti para serem colados ao livro e cartão explicativo do editor.
- 505) Munari, Bruno. Nella Notte Buia. Mantova, Maurizio Corraini, 1996.
- 506) Munari, Bruno. Prima del disegno. Mantova, Maurizio Corraini. 1996. 1000 exemplares.
- 507) Munari, Bruno. Il Quadrato. New York, Wintenborn and Company, 1960.
- 508) Muñoz, Juan. Silence Please. Zurich, Scalò, 1996.
- 509) Muntadas. On Translation: The Adapter. Muntadas and The Department for Public Appearances. New York, Art in General, 2000.
- 510) Muntean & Roseblum. Why Die?. Viena, 1998, ex. 160/200.
- 511) Muntean & Roseblum. Needless to Say. Viena, Galerie Georg Kagl, 1999, ex. 125/200.

NnN.

- 512) Nadaud, Daniel (il.) e Luis Perez Oramas. Doble Siesta.
- 513) Näher, Christa. Sem título. Frankfurt, Portikus, 1995.
- 514) Nassar, Emmanuel. Boa romaria faz quem em sua cada fica em paz. Belém.
- 515) Nasser, Frederico Jayme. por Nasser, Frederico Jayme. São Paulo, Editora Matra, 1970. Tiragem 3000 exemplares.
- 516) Navin. Another Day in Sydney. Biennale of Sydney, 1998.
- 517) Nemes, Csaba. Common Name/Közös név. Budapest. XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996.
- 518) Nenna B. Bíblia. Vitória, Grafica Santonio, 2003. Autografado.
- 519) Nilsen, Anders. Sisyfos. Huuda, Finlândia, 2008.

- 520) Noël, Ann. You. Berlin, Rainer Verlag, 1982. 1000 exemplares.
 521) Noël, Ann. Cymbols. Sem editor, lugar ou data (provavelmente Berlin, Rainer Verlag).
 522) Norese, Giancarlo. The Thanksgiving book. Piacenza, Placentia Arte, 2000.
 523) Novarina, Virgile. L'aile a dit une chose. C'est vachement important. Ragage, 2006.
 524) Núcleo Cães Lacrimosos (Clovis Cunha e Ricardo Nolasco). Ação de classificados. Sem editora, sem data.
 525) Nunes, Sebastião G. A Cidade de Deus. Belo Horizonte, c. 1970. Com dedicatória do autor a Waldir Ayala.
 526) Nunes, Sebastião G. Somos Todos Assassinos. Belo Horizonte, Edições Dubolso, 1980, 2ª edição.

OoO.

- 527) Obregon, Roberto; Chacon, Sigfredo; Espinoza, Eugenio; Fuenmayor, Hector; Venemoser, Alfred. Accrochages. Caracas, Galeria de Arte Sotavento, 1991.
 528) Oehlen, Albert e Kippenberger, Martin. No problem no problem. Ed. Patricia Schwartz, 1986.
 529) Oldenburg, Claes. Notes in Hand. New York. E. P. Dutton & Company, Inc., 1970.
 530) Olea, Hector. Materia Mater-Materia. São Paulo, Massao Ohno Editor, 1986.
 531) O'Neil Alexandre. G. Design gráfico Sebastião Rodrigues. C. 1961.
 532) Ono, Yoko. Instructions for Paintings (May 24, 1962). Budapest, Galeria 56, 1993 (ed. John Hendricks).
 533) Ono, Yoko. Instructions Paintings. New York, Weather Hill, 1995. 1ª edição.
 534) Ono, Yoko. The Blue Room Event 1966-1995. Gallery Interform. 1996.
 535) Ono, Yoko. Quebra-cabeças.
 536) Ono, Yoko. The Blue Room Event. Osaka, Gallery Interform, 1996.
 537) Ono, Yoko. Grapefruit. New York, Simon & Schuster, 2000, 3a. edição.
 538) Ono, Yoko. Odyssey of a cockroach. Nova York, Deitch Projects, 2003.
 539) Ono, Yoko. Map piece. Draw a map to get lost. Lápis. 1964/2001.
 540) Ontani, Luigi. Ermedeistiche. Faenza, Edizione I Quaderni del Circolo degli Artisti, 1997.
 541) Oppenheim, Dennis. Flower Arrangement for Bruce Nauman. New York, Multiples Inc., 1970.
 542) Orozco, Gabriel. The Samurai Tree Invariants. Colônia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.
 543) Osborne, Kevin.
 544) Othoniel, Jean-Michel. Isole Eolie. Paris, Afaa, 1993. Portfolio com conjunto de cartões postais.
 545) Oursler, Tony e Kelly, Mike. Poetics Projects. Tóquio, Watari-Um Museum, 1997.

PpP.

- 546) Padín, Clemente. De la Répresentation à l'Action. Marseille, Nouvelles Éditions Polaires, s/d.
 547) Padín, Clemente. La poesía es la poesía. Buenos Aires, Ediciones imaginarias, 2003.
 548) Padín, Clemente. De la representación a la acción. La Plata, Ediciones Al Margen, 2010.
 549) Padín, Clemente. Poemas Visuales. Navarrés, Ediciones Babilônia, 2011. Tiragem: 200 exemplares. Exemplar 052, rubricado pelo artista.
 550) Padín, Clemente. Clemente Padín. Montevideú, Banco Central de Uruguay, 2006.
 551) Paes, Tavinho. Hembromabroto. Rio de Janeiro, mimeografado, década 70, assinado pelo autor.
 552) Paeteau, Kristofer. Mon Oeuvre & Ma Theorie (404). Braunschweig, 2000 (?).
 553) Palazyan, Rosana. O que você quer ser quando crescer? Rio de Janeiro, 1999. Edição limitada, com fotografias.
 554) Panter, Gary. Invasion of the Elvis Zombies. New York, Raw Books, 1984.
 555) Paraíso, Essila. História da Arte. Rio de Janeiro, dec. 1970/1980?.
 556) Paraíso, Essila. Matéria de Uso. Rio de Janeiro, 1978.
 557) Parker, Cornelia. Lost Volume: A Catalogue of Disasters. Londres, Book Works, 1993. 500 exemplares.
 558) Patterson, Simon. Solid gaseous liquid synthetic. Format Series by the Arts Council of England, 1994.
 559) Penalva, João. Arquivos Alfândega do Porto. Porto, 1993. Tiragem: 1000 exemplares.
 560) Penck, A R. Analysis. Heidelberg, Editons Staeck, 1990. Assinado e com um pequeno desenho.
 561) Penck, A R. Mein Protokoll 3. Bitterfelder Konferenz. Heidelberg, Editons Staeck, 1993.. Assinado e com um pequeno desenho.
 562) Penone, Giuseppe. The Eroded Steps. Aegis Publishing, 1989.
 563) Pettibon, Raymond. Up the Threshold. Vienna, Galerie Krinzinger, 1992.
 564) Perlman, Hirsch. Stills from a Complete Conversation. Gent, Imscoot, uitgevers, 1996.
 565) Phillips, Tom. The Heart of a Humument. The Tallfour Press, 1984
 566) Pichler, Michalis. Twentysix Gasoline Stations. New York, Printed Matter, Inc., 2009. Homenage a Ed Ruscha..
 567) Pietrojusti, Cesare. Non functional thoughts (1978-1996). (1997). Napoli, Edizione Morra, 2a. edição (em inglês), 2000.
 568) Pignatari, Décio. Bili com limão verde na parede. São Paulo, Cosac & Naify, 2008. Ilustrações de Daniel Bueno.
 569) Pilis, Alexander. Parallax – the Legacy of the Future is the Burden of the Present. México, Museu Universitario del Chopó, 1995.
 570) Pino, Wladimir Dias. A Separação entre Inscrever e Escrever... Cuiabá, Edições do Meio, 1982.
 571) Pino, Wladimir Dias. Numéricos. Rio de Janeiro, TIP, s/d..
 572) Piper, Adrian. Colored People. A Collaborative Book project with several artists. Book Works, 1991.
 573) Plaza, Júlio. Poética. São Paulo, Editoria S. T. R. I. P., 1977.
 574) Plaza, Júlio. Arte como arte. São Paulo, MAC-USP, 1980 (cartaz).
 575) Ponge, Francis. Douze Petits Écrits/ Tweleve Small Writings. Berkeley, 1970.

- 576) Prado, Claudia e Florido, Victor. *Aprendemos de los padres*. Amsterdam, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2002. 200 exemplares.
- 577) Prévert, Jacques. *Images de Jacques Prévert*. Paris, Adrien Maeght, 1957. Exemplar 1173/1500.
- 578) Prévert, Jacques. *Fatras avec cinquante-sept images composés par l'auteur*. Paris, nrf, le point du jour, 1966.
- 579) Price, Cedric. *Point d'ironie* n. 19, 2000.
- 580) Prigov, Dmitri A. *Spectre*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 581) Prigov, Dmitri A. *The book of decrees*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 582) Prigov, Dmitri A. *Irrefutable Philosophical Evidence*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 583) Prigov, Dmitri A. *Diary of a writer*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 584) Prigov, Dmitri A. *Savings account book*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 585) Prigov, Dmitri A. *Love and death*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 586) Prigov, Dmitri A. *Union dues*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 587) Prigov, Dmitri A. *Tree Bird Dog Man*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 588) Prigov, Dmitri A. *Simply a book*, 1979. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 589) Prigov, Dmitri A. *The book of signatures for and against*, 1977. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 590) Prigov, Dmitri A. *An impossible book*, 1979. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 591) Prigov, Dmitri A. *Twenty fifth letter*, 1985. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga.
- 592) Prigov, Dmitri A. *The pit*, 1985. Este título é uma tradução do original em russo. Junto com os demais livros do artista na caixa 13 Mini-Books (Stop Over Press, 1996) com respectiva tradução por Dana Ranga. .
- 593) Prina, Stephen. *Retrospection Under Duress*, Reprise. Geographie. Berlin, daadgalerie, 1997.
- 594) Prina, Stephen. *Johanna Fähmels Monolog/Johanna Faehmels Monologue*. Colônia, Walther König Verlag, s/d.
- 595) Prince, Don. 1991-1993 *Workplace*. Belfast, Coracle, 1993. Autografado. No. 378/500.
- 596) Prince, Richard. *Jokes & Cartoons*. Zurich, Ringier Kunstverlag AG, 2006.
- 597) Puente, Vincent. *Portraits Anspatagraphiques*. 150 exs., 1996.
- 598) Pumhösl, Florian. *Yerevan Concrete*. Viena, motage 5, 2000.
- 599) Pullen, Lucy. *Sem título*. 1999.

QqQ.

- 600) Quartzo, Guido (ed.). *Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio. Storie di pietra e d'altro. La Favola dell'Arte*. Turim, 1997.
- 601) Qiang, Cai Guo. *The Century with Mushroom Clouds Palying Cards. Project for 20th Century. Made in the Earth*. China.
- 602) Quintero, Jhafis. *Máximas de Seguridad*. San José, Costa Rica, c. 2005.

RrR.

- 603) Raad, Walid. *Bring Lebanon to Venice*. Point d'ironie, 2009.
- 604) Raetz, Markus. *MIMI*. Aarau, Kunsthau Aarau, 1981.
- 605) Ralveroni. *Narcisimo y Emblema*. Buenos Aires (?), 1993, exemplar 133/300, autografado.
- 606) Ramalho, Bernardo. *Coração*. Sem editora, sem data.
- 607) Ramos, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. (brochura).
- 608) Ramos, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. (encadernado com capa impressa sobre tecido. Exemplar n. 136, assinado).
- 609) Ramos, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo, Globo, 2010.
- 610) Ramos, Nuno. *(Mácula) (?)*. São Paulo, 22^a Bienal de São Paulo, 1994.

- 611) Reich, Steve. Drumming. The MacNaghten Concerts. Hayward Gallery, 1972.
- 612) Rennó, Rosângela. *Matris Língua*. Rio de Janeiro, EDUCAM, 2001.
- 613) Rennó, Rosângela. 2005-510117385-5. Rio de Janeiro, 2010.
- 614) Rhis, Tatiana and Körner Unicon. Zurique, Rollo-Press, 2008.
- 615) Ribeiro, Flávia. São Paulo, Galeria Milan,
- 616) Richter, Gerhard. Sils. Oktagon. 1992. Com texto manuscrito de Louise Bourgeois na capa.
- 617) Rio Branco, Miguel. Bolsa com livro, CD, objetos.
- 618) Rosenquist, James. Drawings while writing fo an Idea. New York, Lapp Princesse Press, 1979.
- 619) Rosler, Martha. Martha Rosler Library. Liverpool Biennale, 2008.
- 620) Rossi, Aldo, Rollins, Tim & K. O. S. Studio pa la scuola. Chicago, Rhona Hoffman Gallery, 1991.
- 621) Roth, Dieter. stupidogramme. Gesammelte werke band 9. Editons Hansjörg Mayer. 1975.
- 622) Roth, Dieter. Copley Buch (1965. Gesammelte werke band 12. Editons Hansjörg Mayer. 1974.
- 623) Roth, Dieter. Books and Graphics (part 1) from 1947 until 1971. Gesammelte werke band 20. Editons Hansjörg Mayer. 1972. 1a. edição, 8.000 exemplares.
- 624) Roth, Dieter. A Look int the blue tide. Part 2. A Great Bear Pamphlet, 1967. Reimpressão, 2007.
- 625) Roth, Dieter. 120 Piccadilly Postcards. Stuttgart, edition Hansjörg Mayer. Conjunto de 120 cartões postais.
- 626) Dieter Roth, Gabor Alorjay, K. P. Brehmer, Karlheinz Krüll, Klaus Staeck, Wolf Vostell e Nikolaus Jungwirth. Serie 3: Kassel, documenta IV, 1968. Cartões 8 postais em offset (falta do cartão 1).
- 627) Roth, Octavio (ilustrações e criação gráfica). A História do Livro de Ruth Rocha. (1992). São Paulo, Melhoramentos, 1996.
- 628) Rubio, Gabriel Silva. El Camino del Ciego. Bogotá, Déc. 90.
- 629) Rühm, Gerhard. Die Kunst der Fingerfestigkeit Hommage à Carl Czerny. Christine König Galerie, 1991.
- 630) Ruiz, Alice e Leminsky, Paulo. hai tropikai. Ouro Preto, 1985. 200 exemplares.
- 631) Ruiz, Alice e Mansur, Guilherme. Hai Kais. Ouro Preto, Gráfica Ouro Preto, 1998. Edição de 700 exemplares.
- 632) Ruscha Edward. The sunset strip. 1966.
- 633) Ruscha, Edward. Records. Hollywood, Heavy Industry Publications, 1971.

SsS.

- 634) Sá, Álvaro. 12 X 9. Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1967. 1000 exemplares.
- 635) Sáenz, Jorge. El embudo. Asunción, c. 1998.
- 636) Sailormoon, Waly. Me Segura qu'Eu Vou Dar Um Troço. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1972.
- 637) Salmeron, Ernesto. Captial Propaganda narcostalinismo. Managua, Sandra Jaramillo editora, 2008.
- 638) Salter, James. Still such. Com fotografia de Duane Michaels. Nova York, 1992.
- 639) Samaras, Lucas. Paint. Nova York, PaceWildenstein, 2001.
- 640) Sandback, Fred. Tem Isometric Drawings for Tem Vertical Constructions. Lapp Princess Press, 1977.
- 641) Santoro, Vittorio. Untitled (Train). Zurique. Memory/Cage Editions, 1997.
- 642) Schippers, Wim T. The Best of Wim T. Schippers (Fluxus). Harry Ruhé, Utrecht, Centraal Museum, 1997.
- 643) Schlegel, Eva. Sem título. Viena, Galerie Krinzinger. Bienal de Veneza, Aperto, 1990.
- 644) Schlegel, Eva. Sem título, sem localização, sem data (provavelmente Viena, Segunda metade dos anos 90). Trata-se de um livro de capa marrom, onde todas as letras foram borradas, não havendo qualquer informação. Exceção é o carimbo indicando o número do exemplar: 733.
- 645) Schmit, Tomas. Im Portikus. Frankfurt, Portikus, 1997.
- 646) Schnabel, Julian (imagens) e Dario Voltolini. La Favolla dell'Arte. Turim, 1996.
- 647) Schneider, Karin e Guagnini, Nicolás. Miembro Fantasma/ Phantom Limb/ Membro Fantasma. São Paulo, MAM e Galeria Luisa Strina. 1997.
- 648) Schulz, Christine. beep-beep. (404). Braunschweig, 2000 (?)
- 649) Scurti, Frank. Sept à sept. Paris, Éditions Jannink, 2007.
- 650) Seager, Sarah. Excuse my dust. COMPLETAR.
- 651) Shan, Ben. A Partridge in a Pear Tree. New York, The Museum of Modern Art. 2ª edição, 1951.
- 652) Shahn, Bem. The Alphabet of Creation. Nova York, Schocken Books, 1965. 2a. edição.
Shiomi, Chieko. Water Music. Vidro para encher com água. Fluxwater.
- 653) Shiomi, Mieko. Fluxus Balance. 1993. Pasta com folhas impressas, mais objetos diversos. Exemplar 143/750.
- 654) Shrigley, David. ERR. London, Book Works, 1998 (2ª edição).
- 655) Silveira, Marcelo. *Caixa de retratos*. Edições do Cariri, 2010.
- 656) Silveira, Regina. Executivas. São Paulo, 1977.
- 657) Simoncic, Petra Varl. Commonplace. (domino cards).Ljubljana. Ljubljiana City Council (realizado para a XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996.
- 658) Simoncini, Aldo. Janus. Livro aparafusado.
- 659) Simmons, Laurie. Water Ballet / Family Collision. Minneapolis, Walker Art Center, 1987.
- 660) Singleton, Becky. 4 Dials. 1984, 1989.
- 661) Smith, Jack. Historical Treasures. Madras & New York, Hanuman Books, 1990.
- 662) Solakov, Nedko. Something like a Dream Book. Sofia, 1993.
- 663) Solakov, Nedko. The Thief of Art. 1996.
- 664) Solakov, Nedko. Nedko Solakov in the Ethnographic Museum, Plovdiv. Sofia, 1997.
- 665) Solakov, Nedko. This me, too...". Rotterdam, 1996.
- 666) Solakov, Nedko. By the way. Folheto, sem editor e sem data.

- 667) Spaans, Peter e Eikelboom, Hans. Verdwaald in Dordrecht. Dordrecht, CBK, 1999.
- 668) Spiegelman, Art. Maus, A Survivor's Tale. I My Fathers Bleeds History. New York, Pantheon Books, edição de 1992.
- 669) Spiegelman, Art. Maus, A Survivor's Tale. II and My Troubles Began. New York, Pantheon Books, edição de 1992.
- 670) Spitzer, Serge. Technical Specifications. Korridor Verlag, Dinamarca, 1995.
- 671) Stairs, David. Boundless. Boundless. Eugene, Oregon, 1983. (livro redondo, fechado com espiral).
- 672) Stairs, David. Casein. 1992.
- 673) Stephan, Gary. Book of Nine. New York, The Museum of Modern Art, 1983.
- 674) Stevens, W. Sem título. Gronigen, Groniger Museum, 1985. Em xerox. Tiragem: 500 exemplares.
- 675) Stevenson, Mike e Hout, Ronnie van. PreMillennial, Signs of the Soon Coming Storms. Adelaide, 1997.
- 676) Stütgen, Johannes. Sem título. Enno Schmidt, 1990.
- 677) Suarez Londoño, José Antonio (ilustrações). Nunca Tan Lejos y Jamas tan Cerca de Hector Abad Faciolince. Bogotá, Ediciones Dos Gráfico, 1998. Exemplar XXVII (edição de 250 exemplares), rubricado pelos dois autores.
- 678) Sultan, David. Playing Cards. 1989.
- 679) Syned (?). Gewalt und Mich 404. Braunschweig (c. 2000).

TtT.

- 680) Terranova, Franco. lúcida lâmina. São Paulo, Massao Ohno editor, 1991. Tiragem: 2000 exemplares.
- 681) Terranova, Franco. Palavrasência. Rio de Janeiro, s/d.
- 682) Tessler, Elida e Lima, Manoel Ricardo de. Falas inacabadas: objetos e um poema. Porto Alegre, Tomo Editorial, 2000. Com dedicatória da autora.
- 683) The, P (?). Sem título (livro em forma de revolver recortando um volume de Batten, Tough-Minded Leadership), 1997, assinado.
- 684) The, P (?). Sem título (livro em forma de revolver recortando um volume de Duffie, Futures Markets), 1997, assinado.
- 685) The, P (?). Sem título (livro em forma de revolver recortando um volume de Johnson, Great White Eagle), 1997, assinado.
- 686) Tinguely. Meta II. Nova York, Alexander Iolas Gallery, 1965.
- 687) Toledo, Amélia. ??.
- 688) Tót, Endré. Night Visit to the National Gallery, 1974.
- 689) Tracy, Virgil. Under Hempel's Sofa.
- 690) Tremlett, David. On the Border. Amsterdam, 1979.
- 691) Tremlett, David. Material for Walls (Clear & Fuzzy). Tóquio, Shiraishi Contemporary Art, 1999.
- 692) Torre, Milagros de la. Punzocortante: a Sharp object with the ability to cut. Generally used as a weapon. Santa Monica, Smart Art Press, 2001.
- 693) Trockel, Rosemarie. Löffel + Mirabelle. Krefelder. 1995.
- 694) Trockel, Rosemarie. Beauty. Viena, museum in progress, s/d.
- 695) Trope, Paula. Traslados. Edição de 11 exemplares, 1999.
- 696) Tunga et alii. 9 nove 1. Rio de Janeiro, 1969.
- 697) Tunga. Barroco de Lírios. São Paulo, Cosac e Naif, 1997.
- 698) Tunga. Assalto. Brasília, CCBB.
- 699) Tzaig, Uri. Migrateurs. Paris, ARC, s/d.
- 700) Tzaig, Uri. [the time-code]. Valenciennes, éditions de l'Aquarium agonostique, 1999.
- 701) Tzaig, Uri. Duel. Nova York, Artists Space. 2000.

UuU.

- 702) Uchoa, Delson. Sem título, 27,5 X 21,5. Revista pornográfica pintada com tinta acrílica. Rio de Janeiro, 1987. Exemplar único, assinado.
- 703) Uchoa, Delson. Agenda 87. Agenda pintada. Rio de Janeiro, 1987. Exemplar único, assinado.
- 704) Uchoa, Delson. Sem título. 27/19X7. Papel, plástico, papel alumínio, cartão. Maceió. Exemplar único, assinado.
- 705) Uklanski, Piotr. Zimna Wojna. Milão, Galleria Massimo de Carlo, 2004.
- 706) Ulay e Abramovic, Marina. Abramovic, Marina e Ulay. 3 Performances. Grasz, Horst T. Haberl, 1978. Tiragem: 1200 exemplares.

VvV.

- 707) Vajay, Sigismod de. Um ou plusieurs loups. Arts & fiction. 2006.
- 708) Valesco, Frances et alii. Beyond Rubber Stamps. San José. Cenizas n. 23, 1983.
- 709) Vazan, William. Worldline 1969-1971. Canada, 1971, 500 exemplares. Há uma página com MAM do Rio de Janeiro.
- 710) Regina Vater. O que é Arte? São Paulo responde. São Paulo, Masao Ohno Editor, 1978. 700 exemplares.
- 711) Regina Vater. Camões Feast. Austin, 2001. Exemplar no. 314, assinado. Tiragem: 500.
- 712) Vater, Regina (il.). O Elefante de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d.

- 713) Vater, Regina. Sounds Good. Caixa. Austin, 2003.
- 714) Vautier, Ben. Annie on my mind or my Berlin sexual fantasies / Annie in meinen Gedanken oder meine sexuelle Phantasien in Berlin. Berlin, DAAD, 1979.
- 715) Vautier, Ben. Autocritique et ego exercices/ Selbstkritik und Ego-Übungen. Berlin, DAAD, 1979.
- 716) Vautier, Ben. Préface. Berlin, DAAD, 1979.
- 717) Vautier, Ben. Theorie 1965-1979. Berlin, DAAD, 1979.
- 718) Vautier, Ben. Ben Dieu, Art Total Sa Revue. Berlin, DAAD, 1979.
- 719) Vautier, Ben. A Letter from Berlin. Berlin, DAAD, 1979.
- 720) Vautier, Ben. Des mots, des mots, des mots, des mots/ Worte, Worte, Worte, Worte. Berlin, DAAD, 1979.
- 721) Vautier, Ben. Vitrites et Murs/ Schaufenster und Mauern. Berlin, DAAD, 1979.
- 722) Vautier, Ben. I am for a pluri-ethnical art world. New York, Emily Harvey Gallery, 1991.
- 723) Vautier, Ben. Les Litanies de Ben. Fontenay-sous-Bois, L'évidence, 1997. Com dois desenhos originais e textos manuscritos do artista.
- 724) Vautier, Ben. Ma Vie, Mes Conneries. Nice, Z'édicions, 1997.
- 725) Vautier, Ben. *Mês mots à moi*. Caneta.
- 726) Vautier, Ben. *Mês mots à moi*. Estojo para canetas.
- 727) Vautier, Ben. Pasta.
- 728) Vautier, Ben. *Vérités et points de vue A à Z*. Dijon, Les presses du réel, 2010.
- 729) Vaneycken, Annelies. *The massacre of mice*. Jornal de artigos não lidos. Bruxelas, 2010.
- 730) Vaneycken, Annelies. *Erasing intimacy*. Bruxelas, 2010.
- 731) Vaneycken, Annelies. Cats & wires. Gato. Bruxelas, 2010.
- 732) Velasco, Santiago. Tierno Terror. Montevideú, Centro Municipal de Exposiciones/ SUBTE, 2010.
- 733) Vermeulen, Alex. S.O.H. (State of Humanity). Antuérpia, MuHKA, 1999; .
- 734) Vidaurre, Juan. In order to Express / com objeto de expresar. Espanha, 2006.
- 735) Villegas, Emilia. Ocho Rounds. San José. Cenizas n. 37, 1997.
- 736) Villers, Bernard. Colo Rage. Collection du commerce. Éditions Walrus, 1979.
- 737) Villers, Bernard. Pente douce. Collection du commerce.
- 738) Vitone, Luca. Itinerario attorno alle dimore dei Genovesi illustri di Roma. Roma, PdE, 2000.
- 739) Voss, Jan (?). Hin+Her, 1978-1995.
- 740) Voss, Jan. Möbius Bandet. Göttenborg, Hong Kong Press, 1986.
- 741) Vostell, Wolf e Higgins, Dick. Fantastic Architecture. Something Else Press, 1969.

WWW.

- 742) Waanders, Hans. Boctok I. Edinburgh, Morning Star, 1998. Carimbos e colagens. No. 11/200.
- 743) Walker, Kara Elizabeth. Freedom. A curious interpretation of the Wit of a Negress in Troubled Times. The Peter Norton Family, 1997.
- 744) Walde, Martin. Loosing Control. # 5. Viena, Galerie Krinzinger, 1993.
- 745) Walde, Martin. Loosing Control. # 1. Viena, 1997.
- 746) Walde, Martin. Loosing Control. # 2. Viena, 1997.
- 747) Walde, Martin. Loosing Control. # 3. Viena, 1997.
- 748) Walde, Martin. Storyboards. Viena, abril, 1997.
- 749) Walravens, Daniel. Série Noire.
- 750) Wanderley, Lula. A Lista do Mensalão. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, s/d.
- 751) Warhol, Andy. The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again). New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Rubricada pelo artista.
- 752) Warmerdam, Marijke van. Diary 2000. Kitakyusu, Center for Contemporary Art, 1999. (agenda).
- 753) Watts, Robert. Safe Post/ K. U. K. / Jockpost. C. 1985. 04 w 019062. Azul. Folha de selos.
- 754) Watts, Robert. Safe Post/ K. U. K. / Jockpost. C. 1985. 09W019061. Vermelho. Folha de selos.
- 755) Watts, Robert. Commemorative FBI Most wanted. 1986. Amarelo. Folha de selos.
- 756) Wegman, William. ABC. New York, Hyperion, 1994. 1ª edição.
- 757) Wegman, William. Everyday Problems. New York, Brightwater Press, 1984.
- 758) Wegman, William. Farm Days. New York, Hyoeion, 1997.
- 759) Wegman, William. 123. New York, Hyperion, 1995.
- 760) Wegman, William. Square, Circle, Triangle. New York, Hyperion, 1995.
- 761) Weiner, Lawrence. Blue Moon Over. 2001.
- 762) Weiner, Lawrence. Causality Affected and/or Effected. New York, Leo Castelli, 1971.
- 763) Weiner, Lawrence. Covered by Clouds / Cubierto por Nubes. México, Museo Rufino Tamayo, 2004.
- 764) Weiner, Lawrence. Dicht Bij. Utrecht, BAK, 2010.
- 765) Weiner, Lawrence. *Displacement*.
- 766) Weiner, Lawrence. Ducks on a Pond. Imschoot, Uitgevers, 1988.
- 767) Weiner, Lawrence. Irgendwann/Any given time.2003.
- 768) Weiner, Lawrence. Henry the Navigator in a Sea of Sand / Enrique el Navegante en un Mar de Arena. San Antonio, Lawrence Markey, 2006.
- 769) Weiner, Lawrence e Sonneman, Eve. *How to touch what*. Power House books.
- 770) Weiner, Lawrence. Lean to read art. (marcador de livro). New York, Printed Matter, Inc. 1990. Com iniciais do artista.

- 771) Weiner, Lawrence. Sculpture. Paris, ARC, 1985.
- 772) Weiner, Lawrence. Steel Pennies *Don't Come From or Go to Heaven*. Halifax, The Henry Moore Studio, 1993.
- 773) Weiner, Lawrence. Wind & de Wilgen Wind & the Willows. Middelheim, 1996.
- 774) Weiner, Lawrence. Tiré à quatre épingles. Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- 775) Weiner, Lawrence. Pin.
- 776) Weiner, Lawrence. (& so weiter... Cartão postal. 1991,
- 777) Weiner, Lawrence. *Dicht bij*. Boina.
- 778) Wells, Portia. My other pencil is a pen. Third Drawer Down e Museu of contemporary art. Impresso na Austrália, 2005, 1000 exemplares.
- 779) Wertheim, Judi & Erlich, Leandro. Turismo. La Habana, Cuba. Nova York, Kent, 2000. Tiragem: 1000 exemplares.
- 780) Whiteread, Rachel. The Water Tower (?). New York, 1999.
- 781) Willats, Stephen. Cha cha cha. Londres, Coracle, 1982.
- 782) Willats, Stephen. Intervention and audience. Texto. Londres, Coracle, 1984.
- 783) Willats, Stephen. Doppelgänger. Londres, Actualités, 1985.
- 784) Willats, Stephen. Intervention and audience. Texto e imagens. Londres, Coracle, 1986.
- 785) Willats, Stephen. Stairwell. Londres, Coracle, 1990.
- 786) Williams, Emmett. A Valentine for Noël. Stuttgart, Editon Hahsjörg Mayer, 1973. 2000 exemplares.
- 787) Williams, Emmett. The Voyage. Stuttgart, Editon Hahsjörg Mayer, 1975. 1000 exemplares. Autografado.
- 788) Williams, Emmett. The boy and the bird. Stuttgart, Editon Hahsjörg Mayer, 1979. 2000 exemplares. Autografado.
- 789) Williams, Emmett. Faust Zeichnungen. Berlin, Rainerverlag, 1983. Autografado.
- 790) Williams, Sue. They Eat Shit. 1993.
- 791) Williams, Jonathan. Catgut and Blossom, Jonathan William in England. Londres, Coracle Production. 6a impressão, 1989.
- 792) Williamson, Sue. Slave Transactions in The Cape of Good Hope 1658-1700. 2nd. Johannesburg Biennale, 1997.
- 793) Winters, Terry. Filters in Stock. New York, 38th Street Publishers, 2009.
- 794) Wojnarowicz, David. Memories that smell like gasoline. San Francisco, Artspace Books, 1992.
- 795) Wolgers, Dan. Dan Wolgers born 1955 lives and works in Stockholm. Oslo, Galleri riis, s/d (déc. 1990).
- 796) Wurm, Erwin. We watch Karin, she watches something else. Paris, Onestar Press, 2001. Edição de 250. Exemplar for a do comércio (HC), com dedicatória autógrafo.
- 797) Würthle, Michel. Appetiti. Genebra, MAMCO, 1996.

YyY.

- 798) Yasuma, Morimura. Self-portrait as Art History. Bolsa com dois volumes (fotografias e textos) e um estojo com espelho. Tóquio, Asahi Shimbun, 1998.
- 799) Young- Ju Choi. The fish that fell down from a chimney. DAILY EXPRESS Friday January 7, 2000. Londres (?), Kind of Books.
- 800) Yvert, Fabienne. Ouvrage / Outage. Éd. des petits livres, 2007, 500 exs.

ZzZ.

- 801) Zaccagnini. Catálogo traducido, 2006. São Paulo, São Paulo, Palavra Impressa, 2006. 2000 exemplares.
- 802) Zaccagnini. Catálogo (Translated catalogue, English edition). São Paulo, São Paulo, Palavra Impressa, 2006. 2000 exemplares.
- 803) Zelevansky, Paul. Monkey & Monk. New York, Old Neighborhood Press, 1992.
- 804) Zimbres, Fabio. Apocalipse segundo dr. Zeug. Porto Alegre, mini Tonto, 1997.
- 805) Zimbres, Fabio. As Férias de Hércules. Porto Alegre, Edições Tonto, 1999. Autografado. No. 41/250.
- 806) Zimbres, Fabio. Porto de Elis II. Colorin Buc. Historical Treasures. **Madras & New York, Hanuman Books, 1999.** No. 30/150. No. 102/150. TEM ALGUMA COISA ERRADA AQUI.
- 807) Zimogs, Gumigas. A World Guide to Rubber Stamps. Norfolk, Erica van Horn, 1996. Exemplar 17/2000, com carimbos.
- 808) Zinsser, John. FREE PARKING and Other Directed Fantasies. New York, Von Lintel Gallery, 2002. Autografado pelo artista.
- 809) Zittel, Andrea. Selected Sleeping Arrangements. New York, 1995.
- 810) Zocchio, Marcelo e Ballardín, Everton. Pequeno dicionário ilustrado de expressões idiomáticas. São Paulo, DBA, 1999.

Livros Coletivos, Revistas de artistas, etc.

- 811) Almanac. João Pessoa, NAC/UFpb, 1980.
- 812) Die Aussenseite des Elementes No. 10. New York e Berlim. Janeiro 2001.
- 813) L'Autre a Montevideo. Montevideo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1993.
- 814) Artcards. 1992 Series. Vários artistas. 1992.
- 815) Cinzas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No.1 .

- 816) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 2.
- 817) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 3
- 818) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 4.
- 819) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 5.
- 820) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 6.
- 821) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 7.
- 822) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 8.
- 823) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 9.
- 824) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 10.
- 825) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 11.
- 826) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 12.
- 827) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 13.
- 828) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 14.
- 829) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 15.
- 830) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 16.
- 831) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 17.
- 832) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 18.
- 833) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 19.
- 834) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 20.
- 835) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 21.
- 836) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 22.
- 837) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 23.
- 838) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 24.
- 839) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 25.
- 840) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 26.
- 841) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 27.
- 842) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 28.
- 843) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 29.
- 844) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 30.
- 845) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 31.
- 846) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 32.
- 847) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 33.
- 848) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 34.
- 849) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 35.
- 850) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 36.
- 851) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 37.
- 852) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 38.
- 853) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 39.
- 854) Cenizas. Coleção completa. San Francisco, USA, e San José, Costa Rica. No. 40.
- 855) Chicago Review, vol. 19, n. 4, 1967. Anthology of Concretism.
- 856) Circuito abierto: encuentro de tres generaciones de artistas / editores (programa). México, MUAC/UNAM, 2010.
- 857) Cities on the move 7. Kaupungit Liikkeessä. Helsinki, KIASMA.
- 858) Clemente Padín, Word, Action and Risk. Universität Bremen, 2010.
- 859) Clemente Padín: Lectura Poesia Experimental. Montevideo, s/d. DVD.
- 860) Clemente Padín: Performance. Montevideo, s/d. DVD 1.
- 861) Clemente Padín: compañera transnacional. Tigre, La Darsena, 2011.
- 862) Clemente Padín: la revuelta de los signos. Buenos Aires, document-art, 2011.
- 863) Clemente Padín. 40 años de performances e intervenciones urbanas. Yaugurú, 2010.
- 864) Contravento Letras e Artes. Lisboa, n. 2, dez. 1968.
- 865) Diniz, Clarissa, Herkenhoff, Paulo e Monteiro, Luiz Carlos. *Montez Magno*. Recife, Editora Paés, 2010.
- 866) The Dumb Ox. Winter, 1977.
- 867) Editora 43 letras. Julho de 1989, n. 4. Rio de Janeiro.
- 868) Escritos em liberdade: poesia experimental espanhola e hispano-americana do século XX. Rio de Janeiro, Instituto Cervantes, 2012.
- 869) Hamelijnek, Robert e Terpsma, Nienke. Fucking Good Art # 20. The Swiss Issue. A field study on art & market. Rotterdam, episode-publishers, 2008.
- 870) Fuel 6. Autumn-winter, 1993. Dead. Fuel.
- 871) Fernández, Alejandro et alii. Funsá: Transpuesto de un studio para un retrato común. Montevideo, 2011.
- 872) Inscape. Paul Overy (curador). Ian Hamilton Finlay, Eileen Lawrence, Fred Stiven et alii. Edinburgh, Scottish Arts Council, 1976.
- 873) Invenção. Revista de arte de vanguarda. Décio Pignatari (Ed.). São Paulo, Ano 2, n0. 3, jun. 1963.
- 874) Invenção. Revista de arte de vanguarda. Décio Pignatari (Ed.). São Paulo, Ano 3, n0. 4, dez. 1964.
- 875) Invenção. Revista de arte de vanguarda. Décio Pignatari (Ed.). São Paulo, Ano 6, no. 5, dez. 1966 – jan. 1967.
- 876) Jukebox. Renato Lima (ed.). Rio de Janeiro, s/d.
- 877) Korn, Henry e Kostelanetz, Richard. Assembling: a collection of otherwise unpublished manuscripts. New York, Gnilbnessa, Inc., 1970.
- 878) Lovely Daze Issue # 3. Tsai, Charwei (Publisher). No. 313/500. 2006.

- 879) La Mamelle Magazine: Art Contemporary. Vol. 4, n. 4 n. 8.
- 880) III Microfestival de poesia tridimensional (programa). Lima, Centro Fundación Telefónica, 2012.
- 881) Navelouca. Rio de Janeiro.
- 882) Obrist, Hans Ulrich (editor). Hôtel Carlton Paris Chambre 763. Oktagon Verlag, 1993. 1000 exs. Caixa de cartões postais por artistas.
- 883) Obrist, Hans Ulrich (curador). Cloaca Maxima. Zurique, Museum der Stadenwässerung Zürich, 1994.
- 884) Obrist, Hans Ulrich (curador), Herkenhoff, Paulo, Wurm, Erwin, et alii. *Do it*. Perth, Lawrence Wilson Art Gallery, 2001.
- 885) Ohio # 7.
- 886) Otso. CD, DVD, imagens fotográficas numa sacola em forma de cesta. Buenos Aires, sem autoria, sem editora e sem data.
- 887) Parkett. Collaboration since 1984.
- 888) Permanent Food. N. 4.
- 889) Perspective und Klang. Darmstadt, Bauhaus Archiv, 1966.
- 890) Poesiaenvozalta.12: Poesia escénica / Poesia multimedia (programa). México, MUAC, Casa del Lago, Museo del Chop, El Eco, 2012.
- 891) Pólem. Rio de Janeiro.
- 892) Public Illumination magazine. N. 22, aug. 1982.
- 893) Public Illumination magazine. N. 23, sept. 1982.
- 894) Public Illumination magazine. N. 24, feb. 1983.
- 895) Public Illumination magazine. N. 25, maio, 1983.
- 896) Public Illumination magazine. N. 28, nov. 1983.
- 897) Public Illumination magazine. N. 30 (Apr. 1984).
- 898) Public Illumination magazine. N. 42, late 1993.
- 899) Public Illumination magazine. 46 Late 1999.
- 900) Public Illumination magazine. 52 Early 2009.
- 901) Orelha. Rio de Janeiro, 1987.
- 902) Rainer Verlag. Zwei Jahrzehnte Rainer Verlag. Rainer Verlag, Berlin, 1986, 2 volumes. Coletânea de artistas em homenagem ao editor.
- 903) Salgado, Renata. Imagem escrita. Rio de Janeiro, Graal, 2009. Carta do artista Marcos Veloso a Paulo Herkenhoff em apêndice.
- 904) Unmuzzled Ox Vol 1, n. 1, 1976. Midel André (ed.). John Baldessari, Romare Bearden, General Ideal, Allen Ginsberg, Dick Higgins, Ray Johnson, Carolee Schneemann, William Wiley, et. alii.
- 905) Literature/Art. San Francisco. Cenizas n. 10, 1997.
- 906) Fundação Cultural de Curitiba. Catálogo sobre criadores gráficos. Clube dos Diretores de Arte de Curitiba. S/d.
- 907) TOPO NY MIES. Éditions A.R.S.I.C. n. 4/5, 1980. Sousandrade, Daniel Buren, Georges Lemaire, Degottex, music.
- 908) Searching for Ludwig Wittgenstein. Illustrated Map.
- 909) Verdelago. Suplemento Trimestral de El Bohemio. Oakland, Primavera, 1975, n. 4. Xtra/ Spring 2000, vol. 3, issue 3.
- 910) Autor desconhecido. Library 4. Stop Over Press. United Untied, 1996.
- 911) Autor desconhecido. An Incomplete List of Words Used to Describe Human Groupings. Temporary Services, 2007.
- 912) Autor desconhecido. Mucho más que unas vacaciones BAGDAD. 2007. Folheto. Verificar autoria (Bienal de Veneza ou documenta em 2007?).
- 913) Código. Duda Machado, Régis Bonvicino, Hélio Oiticica et alii. Programação visual: Rogério Duarte. Salvador, Bureau, n. 3, ago. 1978.
- 914) Código. Duda Machado, Régis Bonvicino, Hélio Oiticica et alii. Programação visual: Rogério Duarte. Salvador, Bureau, n. 4, ago. 1980.
- 915) Weiner, Lawrence. *As far as the eye can see: 1960-2007*. Los Angeles, LACMA, c. 2007.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LIVROS-DE-ARTISTAS E PUBLICAÇÕES AFINS.

- 916) Almandrade. A Arte de Almandrade. Textos de Décio Pignatari, Haroldo Cajazeira, Luiz Rosemberg Filho. Salvador, 1999.
- 917) American Book Review, Vol.15, n. 1, april/may 1993 (Special Focus: Visual Literacy: Part II).
- 918) Apollinaire, Guillaume. Et moi aussi je suis peintre. Paris, Gallimard, Le temps qu'il fait, 2006.
- 919) Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura. Textos de P. Della Grazia, U. Carrega, V. Accame e V. Fagone. Milão, Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura, 1989.
- 920) Art & Language. Art-Language. Charles Harrison. Birmingham, Ikon Gallery, 1983.
- 921) Arta. Valeria Balut (editora). Buenos Aires, Arta Ediciones, 2009.
- 922) Arte Dos Gráfico. El Libro de Artista. Bogotá, Ediciones Arte dos Gráfico, 1996.
- 923) Arts Council Collection. Art Unlimited, Multiples of the 1960s and 1990s. Londres, South Bank Centre, 1994.
- 924) Attwood, Martin and Clive Phillpot (curadores). Artists' Books. Londres, Arts Council of Great Britain, 1976.
- 925) Braekeleer, Catherine de. Louise Bourgeois. Estampes et livres illustrés. La Louvière, Centre de la Gravure et de l'image imprimée.
- 926) The Bárbara Fendrick Catalogue of Works of Art on Paper. Washington, Joshua Heller Rare Books, 2005.
- 927) Baselitz / Creely. Tampa, The Graphic Studio, 2000.

- 928) Biblioteca Nacional. Libros de Artista III. Buenos Aires, década de 1990, 2 fls.
- 929) Bibliothèque Nationale de France. Livres d'Artistes Québécois 1967-1976. Paris, Bibliothèque Nationale, 1977.
- 930) Bibliothèque Nationale de France. Livres d'Artistes l'invention d'un genre 1960-1980. Paris, Bibliothèque Nationale, 1997.
- 931) Boekie Woekie. Amsterdam, 1995/96 (catálogo).
- 932) Book Arts in the USA. R. Minsky (curador). New York, Center for Book Arts, 1990.
- 933) The Books: Lawrence Weiner. The New York Public Library, 1995. (folder).
- 934) Bookways, A Quarterly for the Book Arts. No. X, Jan, 1994.
- 935) Caldas, Waltercio. Livros. Porto Alegre, MARGS, e São Paulo, Pinaconteca do Estado, 2002.
- 936) Calle, Bob. Christian Boltanski: Livres d'artiste. Paris, Les éditions 591, 2008.
- 937) Calle, Bob. Christian Boltanski. Archives 01 (1968-1974). Paris, Les éditions 591, 2009.
- 938) Campbell, Marcus. Art Books. Catalogue 2. Londres 2000/1.
- 939) Center for Art Books. New York, Center for Art Books, 1995.
- 940) Centro Cultural São Paulo. Tendências do Livro de Artista no Brasil. 1985.
- 941) Christian Boltanski: Books, Prints, Printed Matter, Ephemera. The New York Public Library, 1993. (folder).
- 942) Collège Pataphysique. Le Cercle Pataphysique. Paris, Mille et une nuits, 2008.
- 943) Coracle Press. The Artist Publisher, a survey by Coracle Press. Londres, Crafts Council Gallery, 1986.
- 944) Corraini, Edizioni. Catalogo 2000.
- 945) Cutts, Simon. Some forms of availability. Critical Passages on The Book and Publication. Derbyshire, Granary Books, 2007.
- 946) Desire, Obsession, and Twisted Love. New York, Printed Matter, 2000. 7 fls.
- 947) Drucker, Johanna. The Century of Artists's Books. Nova York, Granary Books, 1995.
- 948) Documenta Edition. Kassel, documenta, 1997.
- 949) Edition Staeck erinnern 1945-1995. Edition Staeck. Heidelberg, 1995.
- 950) Edition Staeck. Edition Staeck. Heidelberg, 1996.
- 951) Fiction? Non-Fiction? Catalogue Raisonné des Livres de Jean-Michel Alberola, H. C. Blanc, C. Boutin, C. Closky, J. Le Gac, R. Martinez, ^a Messenger, J.-M. Othoniel. Paris, Éditions Florence Loewy, 1995.
- 952) The Flue. New York, Franklin Furnace, vol. 3 ns. 1 e 2.
- 953) Fluxus, Acervo Paulo Bruscky. Recife, MAMAM, 2007.
- 954) Frank, Peter. Something Else Press, annotated bibliography. McPherson & Company, 1983.
- 955) Freire, Cristina. Paulo Bruscky Arte Arquivo e Utopia. Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- 956) A Fronteira dos Vazios. Livro-Objeto. Márcio Doctors. Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994.
- 957) Gillick, Liam. Lawrence Wiener. Between Artists. Entrevista. Art Resources Transfer. 2006.
- 958) Guest, Tim e Celant, Germano. Books by Artists. Toronto, Art Métropole, 1981.
- 959) Gutierrez, Sonia. Correspondências. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, s/d.
- 960) Hine, Hank et alii. Leaf Spine World Sign: Artist Book
- 961) 30 Jahre Edition Staeck. Edition Staeck. Heidelberg, 1995.
- 962) Die Künstlerpostkarte. Frankfurt, Deutsches Postmuseum, 1992.
- 963) From Maner to Motherwell: Artist's Books from the Collection of Isabel and Charles Goodman. Memphis, Memphis Brooks Museum of Art, 1990.
- 964) Misao Kusumoto. Japan au Mail Art Book II. Hyogo, Shozo Shimamoto, 1983.
- 965) Karasik, Mikhail (curador) e Metz, Barbara L. Contemporary Russian Artists' Books. Chicago, Columbia College, 1998.
- 966) Klima, Stefan. Artists Books, a Critical Survey of the Literature. Nova York, Granary books, 1998.
- 967) The Lapis Press Relay 1990. Venice, Lapis Press, 1990.
- 968) Latin American Book Arts. New York, Center for Book Arts, 1995.
- 969) Lawrence Wiener Quelques choses. Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1992.
- 970) Libros de Artistas. San José, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, déc. 1990.
- 971) Le Livre et l'Artiste. Actes de colloque. . Paris, Le Mot et le Reste, 2007.
- 972) Livro de Artista: o livro-objeto. Fortaleza, Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, 1000 exemplares.
- 973) Lucius, Wulf D. e Kaldewey, G. Aa. Making Artists Books Today. Workshop Poestenkill, NY, 1997.
- 974) Lyons, Joan (ed.) Artists Books: A Critical Anthology and Source Book. 1993. Rochester, Visual Studies Workshop Press,
- 975) Making Artist Books Today: The Rocket Four (Arte Dos Gráfico, The Kaldewey Press, Limestone Press, The Turkey Press). New York, 1999.
- 976) Maneschy, Orlando e Lima, Ana Paula. *Já! Emergências contemporâneas*. Belém, EDUFPA. 2008.
- 977) Minsky, Richard. Bookworks by Tom Phillips. Nova York, Center for Book Art, 1986.
- 978) Moelglin-Delcroix, Anne. Esthétique du livre d'artiste 1960 1980. Paris, Bibliothèque Nationale de France e Jean Michel Place, 1997.
- 979) Munari *Libri*. Catálogo de Bruno Munari.
- 980) museum im progress. Travelling Eye. Feliz Gonzalez-Torres, Orozco, Gabriel et alii. 1997.
- 981) Nannucci, Maurizio. Bookmakers, une exposition des livres d'artistes de Zone Archives. Florence, Zona Archives, 1995.
- 982) Ontani, Luigi. Ermestetische. New York, Sperone Westwater, 1997.
- 983) Pagina, n. 3, October 1963. Milão.

- 984) Página./12. Livros de Artistas (no Museo Sivori e na Biblioteca Nacional). Buenos Aires, 1998 (2 números).
- 985) Papier libres: art contemporain, n. 24, abril 2004.
- 986) Parkett. The most ambitious series on contemporary art. Zurique, Parkett, s/d. Folheto.
- 987) Poesia Concreta in Brasile. Milão, Archivio di Nuova Scrittura, 1991.
- 988) Poetics, Politics & Songs, Contemporary Latin American/Latino(a) Artists' Books. New Haven, Arts of the Book Collection, Sterling Memorial Library, Yale University, 2000.
- 989) Printed Matter 1996 Catalog. New York, Printed Matter, 1996
- 990) Printed Matter. C. 2010. Nova York, material promocional.
- 991) RIOARTE. Catálogo da Imprensa Alternativa. Rio de Janeiro, RIOARTE, 1986.
- 992) La Ruta del Sentido. Espacio para la Creación n. 2. Señas de Identidad. (obras de vários artistas). Oviedo, c. 1996.
- 993) Saccà, Lucilla. Brasile: Segni d'Arte. Venezia, Fondazione Scientifica Querine Stampalia, 1993.
- 994) Sesma. Este Lado, Livros de Autor. Textos de Eligio Calderon, Serge Fauchereau e Lucien Goldschmidt. Mexico, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías. 1998.
- 995) Silveira, Paulo. A página violada. Porto Alegre, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. Edição de 20 exemplares em xerox. Exemplar n. 17/20 numerado e rubricado pelo autor.
- 996) Smith, Keith. Structure of the Visual Book. Book 95. Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1984.
- 997) Something Else Yearbook 1974. Barton, Something Else Press, 1974.
- 998) Lo Spazio della Scrittura, Artisti Italiani dalla collezione dell'Archivio di Nuova Scrittura. Milão, Archivio di Nuova Scrittura, 1994.
- 999) Stein, Donna. Contemporary Illustrated Books: Word and Image, 1967-1998. Nova York, ICI, 1990.
- 1000) Tancock, John, L. multiples The First Decade. Philadelphia Museum of Art, 1971.
- 1001) Temporary Services, The first 71 booklets (1998-2006). Chicago, Temporary Services, 2006 (?).
- 1002) Tyson, Ian (artista) e Rothenberg, Jerome (poeta). Collaborations: livres d'artiste 1968-2003. Eric Linard Galerie, 2003.
- 1003) "Único en su Género" Livros de Artistas Plásticos. S. Horvitz, A. N. Raman e J. A. Hoffberg. Philadelphia, Fondation for Today's Art NEXUS, 1995. Com folha de apresentação do Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.
- 1004) Villa, Emilio. Oggetti di Poesia. Milão, Archivio di Nuova Scrittura, 1994.
- 1005) Zdenek, Felix, et alii. *Das Jahrhundert des Multiples von Duchamp bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Oktagon Verlag, 1995.
- 1006) *Pós*. Belo Horizonte, revista da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 3, mai. 2012. Número especial sobre livros-de-artistas.

José Roberto Marinho doou: Man Ray, Marcel Duchamp, Josef Albers, Lucio Fontana, Andy Warhol, poesia concreta portuguesa.

D) LIVROS ILUSTRADOS, CAPAS OU ENCADERNAÇÃO DE ARTISTAS, ÁLBUNS E LIVROS COM GRAVURAS ORIGINAIS, LIVROS DE AUTORIA DE ARTISTAS E TIPOGRAFIA.

- 1) Beardsley, Aubrey, W. Strang e Clark J. B. (ilustrações). *Lucian's True History*. Londres, Aa. H. Bullen, 1902. Tiragem: 500 exemplares (exemplar n. 67). 2ª edição.
- 2) Brezina, Otokar. *Básnické Spisy*. Praga, 1920. No colofon há referências a Jeroslav Benda e V. Obzina ve Vyskové.
- 3) Flaubert, Gustave. *Legenda o Sv. Juliány Pohostinném*. Praga, Prelozil Otto F. Babler, 1927. Ilustrações de Karel Némec. Edição de 150 exemplares assinado pelo artista. Exemplar n. 30.
- 4) Gray, Thomas. *Élegy Written in a Country Church Yard*. New York, The Heritage Press, 1951. Com xilogravuras e sketches por Agnes Miller Parker.
- 5) Hálek, Vitezlav. *Muzikantska Liduska*. Litografias de Václav Masek. Praga, Vilem Smidt, 1942.
- 6) *Komedie o Hvězdě*. Praga, Orbis, 1968.
- 7) Mann, Thomas. *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Buch der Kindheit. Viena, Leipzig e Munique, Rikola Verlag, 1922. Litografias originais de Oskar Laske. Tiragem: 500 exemplares (Exemplar n. 7, da série de 1 a 100 assimilados pelo autor e artista).
- 8) Mann, Thomas. *The Tables of the Law*. New York, Alfred Knopf, 1945. Tipografia e desenho: Paul Rand.
- 9) Neruda, Jan. *Kosmické Písne*. Praga, Nakladatel F. Topic knhkupec, 1916.
- 10) Neruda, Jan. *Písne Kosmické*. Praga, Vilém Smidt, 1941.
- 11) Ospina, William. *África*. Bogotá, Ediciones Arte Dos Gráfico, 1999.
- 12) Picasso, Pablo. *Le Désir Attrapé par la Queue*. Paris, Gallimard, Collection Métamorphoses, XXIII, 1945.
- 13) Platen-Hallermünden, August Graf von. *Lebensregeln*. Berlin, Werk-Verlag zu Berlin, 1925.
- 14) Sartre, Jean-Paul. *Nourritures*. Suivi d'extraits de la Nausée. Paris, Jacques Damases, 1949. Com pontas-secas de Wols.

ANEXO C - Quadro sinóptico dos livros de artista de Julio Plaza

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos	QUADRO SINÓPTICO		
	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÂMICO		
livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	livro ilustrado suporte passivo	poema-livro a informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial.	livro-poema livro-objeto suporte significativo como objeto espacial. isomorfia espaço-tempo
LINGUAGENS verbais e não verbais	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação
CRITÉRIO	<i>montagem semântica</i> : escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. <i>montagem pragmática</i> ou bricolagem	<i>montagem semântica/montagem sintética</i> escrita visual tendência à simultaneidade.	<i>montagem sintática</i> escrita visual analógico-sintético-ideogrâmico espaço-tempo
ARTES tipografia/gráfica desenho/pintura/foto literatura/escultura objeto/poesia/interdisc	discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	tendência ao desenho espacial-plástico	ideogrâmico e pictográfico
EXEMPLOS	"Alice no país das maravilhas" "A divina comédia" "Don Quixote" "The Raven"	"Um lance de dados" / "LIFE" "Organismo-Orgasmo" "Poetameros" - "Oxigênese" "História de dois quadrados"	"Coliduescapo" / "A ave" "Poética-Política"/ "Poemobiles" / "JP Objetos" "Aumente sua renda"
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronaldo Azeredo Maiakowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino Augusto de Campos M.A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo

O LIVRO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA ANEXA ÀS CATEGORIAS

D O S L I V R O S D E A R T I S T A

Julio Plaza - 1981

EIXO CONTIGUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-LÓGICO

livro conceitual	livro-documento	livro intermedia	antilivro
suporte passivo discurso temporal	suporte passivo discurso temporal	intersuportes discurso espacial	o livro como sub-objeto: abstraido de sua função
registro de pensamentos e idéias pesquisa sobre a linguagem pesquisa sobre objetos do pensamento	registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária. o livro como memória	atrato intersemiótico intermeios multimedia	paródia-ironia / o livro como material artístico / subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
<i>montagem pragmática</i> escrita visual ilustração	<i>montagem pragmática:</i> narrativa visual ilustração	intertextual/todos os tipos de intercódigos polifônico / montagem	<i>montagem pragmática</i> como bricolagem / transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
interdisciplinarietàade antropologia linguística filosofia / ciências	fotografia /desenhos documentação informação diagramas	todas as possíveis	artes tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos performances, acontecimentos
"Território de um pássaro" "Piero Manzoni: sua vida e obra" "Art Language"	"Happenings-Assemblages" "Ten Days Off" livro-catálogo sobre os grafitis	"Boite en valise" "Caixa Preta" "Artéria" "Armar"	esculturas objetos
Jan Dibbets/ Michel Baldwin Piero Manzoni /Grupo Fluxus Art Language Group Terry Atkinsons Michel Baldwin Grupo Fluxus	Allan Kaprow Grupo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronaldo Azeredo vários	Lucas Samaras dadaistas surrealistas Jasper Johns

TRADICIONAIS DA ARTE : PINTURA, GRAVURA, ESCULTURA