

O espaço da experimentação artística como laboratório criativo na produção de livro de artista

Luise Weiss¹

Germana de Araujo²

Fabiana Grassano³

Resumo

Este artigo apresenta a experiência de uma disciplina do curso de pós-graduação em Artes Visuais (2023), ministrada dentro de um laboratório de gravura para discentes de pós-graduação, que promoveu, de maneira orgânica e sem orientação regular, a experimentação artística na produção de livros de artista. Somado a isso, o objetivo é refletir acerca da prática artística dos estudantes em um ambiente plural e com a orientação de professores-artistas — docentes que atuaram também como artistas e, por isso, conseguiram compartilhar saberes teóricos e práticos em uma práxis contínua e coletiva. Após a análise processual do desenvolvimento de projetos dos discentes, busca-se examinar a relação do fazer artístico em laboratório e os resultados obtidos por eles. Entre as questões levantadas, estão: o ambiente propício ao compartilhamento de saberes, a relevância do processo para definição do enunciado e a importância do contato professor-artista no desenvolvimento das tarefas nas quais a prática impulsiona o teórico e vice-versa.

Palavras-chave: Laboratório de artes; Livro de Artista; Aprendizagem coletiva; Experimentação artística.

Abstract

This article presents the experience of a discipline from the postgraduate course in Visual Arts, that takes place within the engraving laboratory for postgraduate students (2023), which promoted, in an organic way and with no regular guidance, collective artistic experimentation in the production of artist's books. In addition to that, it aims to reflect on the artistic practice of the students in a plural environment and with the guidance of artist-teachers—teachers who also work as artists and, therefore, were able to share theoretical and practical knowledge in a continuous and collective praxis. After a

-
- 1 Professora Titular do Instituto de Artes — Universidade Estadual de Campinas. E-mail: luise@unicamp.br.
 - 2 Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, professora no DAVD — Universidade Federal de Sergipe. E-mail: germana@academico.ufs.br.
 - 3 Doutoranda em Artes Visuais, Instituto de Artes — Universidade Estadual de Campinas. E-mail: fabianagrassano@gmail.com.

procedural analysis of the development of students' projects, we sought to reflect on the relationship between artistic practice in the laboratory and the results obtained by them. Among the questions raised, are: the environment conducive to sharing knowledge, the relevance of the process for defining the statement, and the importance of teacher-artist contact in the development of tasks in which practice drives the theoretical and vice versa.

Keywords: Arts laboratory; Artist's Book; Collective learning; Artistic experimentation.

Introdução

Este artigo foi elaborado a partir da experiência em sala de aula na disciplina de “Impressões gráficas: considerações sobre o tempo e a memória na produção de livros de artista e livros-objetos”, ofertada em curso de pós-graduação, para alunos de pós-graduação em Artes Visuais em um Instituto de Artes, em 2023. Os cursos de livro de artista, oferecidos na instituição tanto na graduação como na pós-graduação, sempre foram organizados em um ateliê de gravura que funciona como sala de aula; um espaço onde é possível ministrar conteúdos de modo expositivo e prático. O ateliê é um espaço que convida o estudante ao fazer, ao pensar e, de maneira potente, ao compartilhar. A escrita deste texto justifica-se, portanto, também ao considerar o ateliê como ambiente educacional, ou seja, de geração de conhecimento.

O Laboratório de Gravura tem sido um espaço de experimentação artística, aspecto fundamental na produção de livro de artista, que, mesmo diante da amplitude semântica que o termo “livro de artista” abraça, pode ser caracterizada pela experimentação. O espaço do Laboratório de Gravura envolve pelo menos dois elementos relacionados ao desenvolvimento de um livro de artista: a) a conexão da história do livro com experimentos gráficos e tipografia e b) o ateliê em si, que estimula a criação e o fazer prático contínuos, sem excluir a possibilidade de aulas teóricas, do contato com os livros e das leituras, conversas e debates.

A escolha desse espaço para as aulas pautou-se na crença de que este seria um ambiente propício para o aprimoramento das potencialidades individuais nos processos dos alunos. Somado a isso, está o fato de se tratar de uma vivência coletiva, na qual a prática de uns pode influenciar o fazer dos outros, colocando em evidência o quão disponível à aprendizagem cada um pode se tornar. Assim, em um processo de convivência artística, os discentes poderiam desenvolver acuidade perceptual e se sentir igualmente engajados na atividade proposta pela disciplina.

A pós-graduação em Artes Visuais reúne profissionais de diversas áreas. Apesar de a maioria ter formação de base em Artes Visuais, alguns estudantes são oriundos de outras áreas, tais como Cinema, Letras, Artes Cênicas, Dança e Design. Isso implica que a prática artística em oficina, com a promoção de uma experiência intuitiva contínua, não é usual para todos. Entretanto, com a aposta de que “o conhecimento é um processo ativo, de continuar”⁴, a produção da turma no laboratório passa a fazer todo o sentido. No ateliê, os discentes podem desenvolver várias técnicas de produção e reprodução de imagem com o auxílio de docentes e do técnico, uma pessoa fundamental para tornar vivo o lugar, mesmo quando não há aula lá.

O que se pretende como experimentação artística de ateliê é o conhecimento adquirido pela prática engendrada na intenção da produção de imagens. É imprescindível, para isso, compreender a imagem, resultado dessa experiência, não como

4 INGOLD, T. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis: Vozes, 2022. p. 15.

um simples recorte do mundo dos aspectos visíveis, mas sim como uma construção⁵. E isso quer dizer que a imagem no ateliê surge como resultado de uma prática, assumindo, inclusive, os aspectos inesperados de um processo criativo.

Esclarecida essa questão, deve-se abrir espaço para a compreensão do que é o exercício criativo, que neste artigo nada mais é do que o desempenho ativo de uma pessoa para a criação de algo — aqui um objeto específico: o livro de artista. Já esse objeto é de mais difícil definição. Há diversas frentes de estudos na tarefa de tratar sobre o conceito, mas não necessariamente de criar uma compreensão objetiva do que seja um livro de artista.

Paulo Silveira, no início de sua obra sobre o tema, defende que “um livro com o menor grau de violação já causa estranhamento, para qualquer público. Essa é a premissa do livro de artista contemporâneo, como o equilíbrio o foi dos seus antecessores”⁶. Isso nos leva a refletir que uma das características inevitáveis é que esse objeto causa disrupção, pois viola a noção usual do que seja um livro. Mas ainda não se pode dizer que há uma definição concreta. Silveira recorda a produção artística da década de 1970, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS):

Uma de suas manifestações paralelas era o livro de artista, num entendimento muito amplo, por muitos de então denominada arte-livro ou livro-arte, de notabilidade menos aparente que a arte postal, porque ainda não estava bem compreendida. Trazia para o universo artístico outras contribuições da realidade do mundo da impressão (qualquer impressão) e de linguagens estranhas a ele⁷.

Pode-se imaginar que após meio século a concepção sobre o que é um livro de artista já poderia ter superado a inexistência de definição. Entretanto, o próprio Silveira⁸ apresenta uma significativa gama de autores que propõem diferentes parâmetros para definir de maneira objetiva o que é um livro de artista e, certamente, há uma variedade de nuances que enquadra uns, e não outros livros, dentro das categorizações.

O fato é que algumas questões podem ser apontadas como aspectos que deslocam um livro do enquadramento tradicional e o movimentam para ocupar esse novo lugar: de artista. Um dos aspectos, desenvolvido por Carrión, é o envolvimento do autor na produção do livro: na “nova arte de fazer livros”, o autor se responsabiliza por pensar e produzir o livro inteiro, diferentemente do que acontece na produção convencional — ou “velha arte” de fazer livros⁹. Isso reforça a

5 DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso em: 5 mar. 2024.

6 SILVEIRA, P. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

7 Ibid., p. 14.

8 Ibid.

9 CARRIÓN, U. **A nova arte de fazer livros**. Tradução: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

vantagem de os discentes da pós-graduação, juntamente com as professoras, que também são artistas, criarem um coletivo criativo para a produção de livros de artista.

Quando o(a) professor(a) também produz trabalhos de arte, este fazer não apenas o(a) impulsiona em sua própria criação, como também estimula as trocas de pensamentos com os discentes. Torna-se possível a práxis, num contínuo fazer e aprender a fazer, entendendo-se que o ensino não pressupõe certezas, mas que as informações impulsionam o estudo e a pesquisa dos discentes juntamente com o(a) professor(a). Na disciplina, o fato de as professoras serem artistas as diferencia dos docentes mais teóricos ou mais voltados para a história do livro de artistas no Brasil.

Mas como ensinar arte se não por intermédio da prática do professor que, apesar do vínculo a uma instituição (academia) que tem como modo operacional o trabalho regulado por normas e resoluções, consegue atuar como artista? O estudo de Almeida¹⁰ aponta que a ideia de que a academia neutraliza a arte de professores-artistas é equivocada, além do que estar vinculado a uma instituição pode resguardar o artista da massificação e garantir a liberdade de criação, mesmo porque o público e o mercado também exercem força por meio de elementos modeladores.

Exposto o contexto, o artigo continua com a exposição dos procedimentos metodológicos, seguida da análise processual dos resultados obtidos pelos discentes, com foco no desenvolvimento de um livro de artista em disciplina ministrada no ateliê de gravura. Ressalta-se que o importante para a análise não foram as particularidades de cada trabalho, mas os campos de força obtidos pelos discentes nesse ambiente propício ao compartilhamento de ideias, à prática concreta contínua e, por isso, ao aprendizado artístico e à geração de conhecimento. Algumas falas dos discentes, colhidas ao longo do semestre, também se tornaram evidências para este texto de orientação documental.

Procedimentos Metodológicos

“As pessoas que não sabiam exatamente do que se tratava, encontravam o choque pelo estranhamento. Eram livros, alguns que podiam ferir as mãos. E era arte, e ela feria os olhos”¹¹, diz Paulo Silveira.

A disciplina de “Impressões gráficas: considerações sobre o tempo e a memória na produção de livros de artista e livros-objetos”, por acontecer em um laboratório e ser ministrada por professores-artistas, tem o caráter de experimentação de linguagens e procedimentos em práticas bidimensionais e tridimensionais. O obje-

10 ALMEIDA, C. M. de C. **Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 43.

11 SILVEIRA, op. cit., p. 16.

tivo é o desenvolvimento e a orientação de uma poética expressiva em artes visuais, numa perspectiva contemporânea acerca dos livros de artista, livros-objeto e livros ilustrados, como consta na ementa.

O primeiro passo foi enriquecer o repertório dos estudantes acerca do tema, livro de artista, por meio das leituras iniciais: *A nova arte de fazer livros* (2011), de Ulises Carrión, com tradução para o português de Amir Brito Cadôr, a partir do texto original em espanhol, de 1974; “O livro como forma de arte” (1982), publicado na revista *Arte em São Paulo*, por Julio Plaza; *Tendências do livro de artista no Brasil* (1985), exposição com curadoria e texto de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira; “Definições e indefinições do livro de artista” (2008), capítulo do livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de Paulo Silveira. Depois, leituras adicionais foram indicadas conforme as especificidades do projeto de cada discente.

Essas quatro leituras tiveram o fim de introduzir o estudante no universo do livro de artista. Carrión discorre de uma forma poética sobre o autor que, na velha arte, apenas escrevia textos e, na nova arte, faz livros, mostrando a diferença do olhar e do envolvimento desse idealizador da nova arte de fazer livros¹². Plaza, por sua vez, apresenta uma “Tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX”¹³, com dados como estrutura, linguagens, critérios, técnicas, autores e obras, em visão mais analítica sobre o assunto. Fabris e Costa, a partir de sua curadoria de uma exposição, escrevem, na apresentação de um catálogo, sobre a tendência do livro de artista no Brasil na década de 1980¹⁴. Já Silveira faz um levantamento teórico das discussões acerca da definição do livro de artista, tanto na Europa e nos Estados Unidos, como no Brasil¹⁵. Dessa maneira, os discentes puderam avançar em uma noção sobre o livro de artista, bem como iniciar a própria pesquisa e cultivar o repertório para mergulharem no universo criativo propício para a produção.

Noutra etapa, os estudantes foram apresentados às possibilidades de estruturar o papel como possível material na tessitura de um livro, por intermédio de uma oficina de dobraduras e costuras. A base nesse momento foi a aposta de que estimular o contato do artista com os materiais e ferramentas pode ajudá-lo a pensar na construção de um conteúdo, juntamente com a materialidade do livro. Quando se fala em livro tradicional, este é um movimento naturalmente incomum: o artista se envolver com a feitura do objeto livro. Nessa perspectiva, Ingold instala a seguinte pergunta: “Qual é então a relação de pensar e construir?”; e o autor acrescenta que o artesão, ao contrário do teórico, permite que o conhecimento surja ao se cruzar o engajamento nas atividades práticas e observacionais sobre as pessoas e as coisas que os rodeiam¹⁶.

12 CARRIÓN, op. cit.

13 PLAZA, J. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr. 1982.

14 FABRIS, A.; COSTA, C. T. da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

15 SILVEIRA, op. cit.

16 INGOLD, op. cit., p. 22.

A disciplina foi conduzida com a apresentação de referências e com o acompanhamento individual de cada projeto. No percurso, o universo que habita a mente ou a pesquisa de cada um acabou sendo o agente norteador para o processo de criação de cada objeto artístico. Alguns discentes optaram por incorporar pesquisas em andamento de outras disciplinas ou de processos investigativos pessoais. Também houve aqueles que utilizaram fotografias ou objetos de sua memória afetiva, muitas vezes, familiar. Quanto ao material, alguns optaram por manter o trabalho em papel, enquanto outros escolheram materiais inusitados, como madeira, tecido, terra, metal. Alguns estudantes se aventuraram, ainda, por novos caminhos, como performances ou vídeos.

Na atualidade, o campo do livro de artista se manifesta em um amplo universo, que é potencialmente criativo, experimental e imaginativo. Mas, certamente, como ensina Ingold, “para conhecer as coisas temos de penetrá-las e depois deixar que elas cresçam dentro de nós, que se tornem uma parte do que somos”¹⁷. E o contínuo trabalho dentro do laboratório foi bastante fecundo.

O desenvolvimento do projeto do livro no ambiente do laboratório funciona como uma oficina e envolve trocas. A demanda era individual, mas o espaço proporcionou um fazer coletivo, provendo trocas de saberes que acabaram contaminando as escolhas feitas pelos artistas.

O compartilhamento de projetos entre os artistas, discentes e professores, assim como a prática artística e experimental, permitiu que os projetos fossem produzidos com os equipamentos disponíveis. No entanto, as propostas não foram, obrigatoriamente, restritas à produção de imagens por técnicas de impressão; também foram incluídas fotografias, desenhos e técnicas mistas. Ao final, todos apresentaram seus processos e resultados na forma de seminários mesclados com espaço expositivo.

Resultado e discussões

Os estudantes relataram durante a apresentação do projeto final que a dúvida acerca do que caracteriza um livro de artista, mesmo depois das leituras sugeridas, gerou, pelo menos na fase inicial, certo desconforto na maioria deles. E essa questão deve ser observada porque a falta de entendimento sobre o resultado pretendido ou sobre o que se pensava ser necessário alcançar — produção de um livro de artista — interferiu no processo criativo de alguns dos discentes. Enquanto a experimentação gráfica para esses artistas pareceu tranquila, pois envolveu o uso de técnicas de impressão com que a maioria se familiarizara em outras vivências artísticas, o ato criativo na produção do objeto livro de artista pareceu ser o maior desafio. “Isso é um livro de artista?” foi a pergunta mais recorrente nas apresentações finais. Diante da amplitude de termos e possibilidades consideráveis como livro de artista — “livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte,

17 INGOLD, op. cit., p. 15.

livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra...”¹⁸ —, todos os projetos apresentados foram acolhidos pela turma.

No início do processo, os discentes indagaram sobre questões que permeiam o ato criativo: O que fazer? O que expressar? Como entender a criação e o percurso? O que norteia a criação? Como nascem os projetos? Nesse momento, a experimentação prática em laboratório propiciou testes fundamentais. O ponto de partida nem sempre está evidente na construção da imagem, e a experimentação torna-se um farol. Por isso, os tais “erros” e “acertos” passam a pertencer a um exercício contínuo, num fazer de muitas vezes, num trabalho de repetições. Como afirma Morin, “o conhecimento é, pois, uma aventura incerta que comporta em si mesma, permanentemente, o risco de ilusão e de erro”¹⁹. Tanto é que, no decorrer de alguns projetos, as escolhas tomadas levaram os artistas a caminhos diferentes dos enunciados iniciais. Sobre isso, Salles diz:

*No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. As testagens que geram novas formas são responsáveis pelo movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado*²⁰.

Mesmo com a dúvida circundante, quase como uma névoa, com a prática no laboratório, todos chegaram a um resultado, no qual era evidente a existência de um “objeto gráfico de leitura”²¹.

Sob a perspectiva estrutural ou da materialidade do livro, é possível gerar, em primeira instância, pelo menos dois grupos de objetos: os que se assemelham com o códice — de semântica inegociável a partir da conformação convencional — e os que têm forma diversa — não convencional, de proposição que assombra, pois transgride a noção usual. Nesse sentido, as estruturas inusitadas criam surpresa e, às vezes, dúvida: mas isso é mesmo um livro? Ou, ainda, quais elementos devem ser preservados para configurar o livro de artista? Os discentes, mesmo sem terem a noção objetiva do que fosse um livro de artista, abraçaram a ideia de construção de um objeto disruptivo e que rompesse com a materialidade do livro convencional.

18 SILVEIRA, op. cit., p. 23.

19 MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Editora Cortez, 2000, p. 75.

20 SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 144.

21 SILVEIRA, op. cit., p. 16.

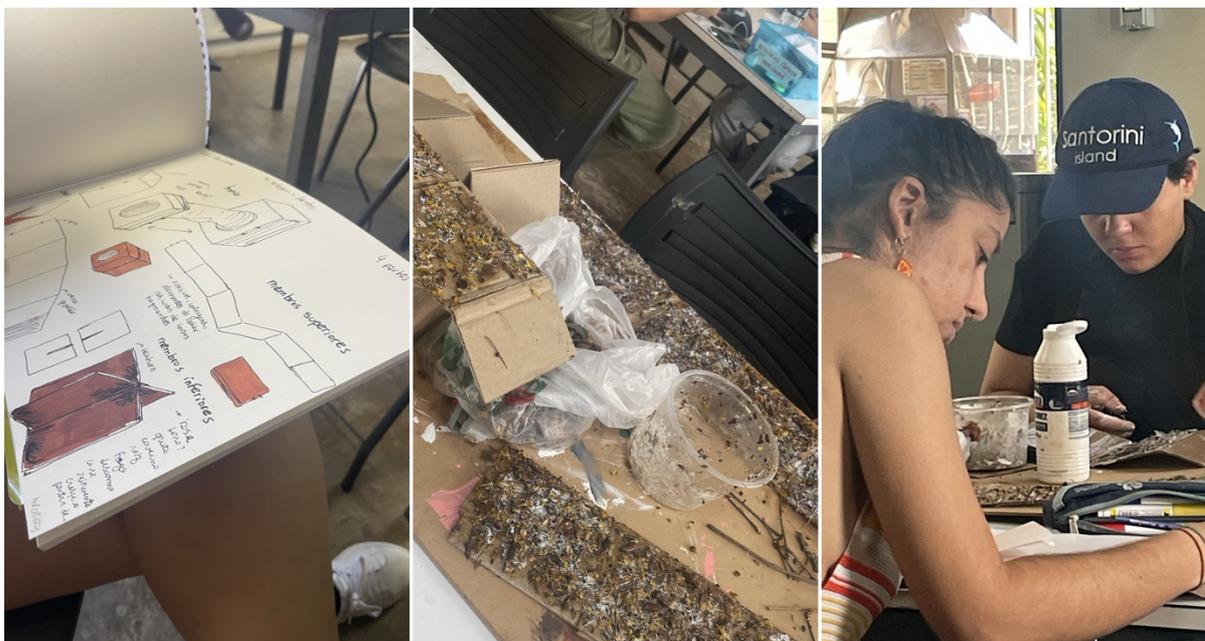


Fig. 1. Produção de livro de artista (da esquerda para a direita): planejamento, processo no laboratório, compartilhamento. Fonte: Acervo das autoras, 2023.



Fig. 2. Resultado do livro de artista *Arquitetura de um corpo*, de Julia Nogueira, 2023 (papelão, papel kraft, cola, serragem, flores e folhas, espireiteira e veludo). Fonte: Acervo das autoras, 2023.

A discente que desenvolveu o trabalho das figuras 1 e 2 já estava envolvida com uma pesquisa em Artes Visuais, focada no trabalho com o papelão como matéria-prima. Partindo dessa premissa, ela procedeu à construção de um objeto com o material já conhecido. Ela iniciou a apresentação, ao final da disciplina, com a descrição de uma espécie de rascunho elaborado “de forma racional e impessoal”, como relatou no memorial descritivo entregue como instrumento textual de descrição do percurso da artista na criação de seu projeto. Conforme o contato com

os textos propostos na disciplina, ela foi amadurecendo a elaboração do processo criativo: “o segundo rascunho seguiu na linha relacional, acrescentando elementos como uma criança que aprende a falar repetindo o que escuta ao seu redor. A tentativa de confluência entre linguagem visual e linguística foi, a meu ver, desastrosa — porém necessária”, descreveu a discente.

Revisar os relatos dos discentes escritos nessa espécie de memorial descritivo significa trabalhar com uma pesquisa que considera a experiência como fator documental e, sem dúvida, exige saber lidar com a subjetividade, com as incertezas e com as afirmações dos artistas. Como declara Almeida, citando Leite: “[...] os fatos não existem por si, mas nascem do sentido que lhes é atribuído[...] por quem os interroga”²². Compreende-se, então, que a interpretação da produção pelos próprios discentes também insere novos elementos a se considerar no conceito e definição do que seja um livro de artista.

A partir do relato escrito da discente, é possível refletir que o fazer — a prática — se desenrolou numa espécie de simbiose entre o racional e o envolvimento afetivo com a materialidade. Quer dizer que a concepção do livro de artista deixou de ser apenas uma ideia rascunhada no caderno e passou a existir como objeto. O envolvimento em cada etapa, a experiência de cada camada de construção dessa nova produção, foi remetendo a memórias e afetos da vida dessa estudante. O caminho percorrido por ela é um exemplo de processo repleto de experimentações, teóricas e práticas, que acabam guiando o artista por vias fluentes, muitas vezes apenas margeando o plano inicial. Além desse registro, foi extremamente relevante para a análise processual da discente somar ao documento descritivo disponibilizado por ela sua realidade cotidiana no laboratório. Segundo Almeida, “ocupar-se da vida cotidiana supõe trabalhar com o real, com sua complexidade e com seu processo contínuo de transformação em dado tempo e espaço”²³.

Para atender o cotidiano do laboratório de gravura, as professoras-artistas tiveram que lidar com a heterogeneidade dos caminhos e predileções dos discentes, afinal, como define Almeida, as pessoas — “indivíduos” — “incorporam e concretizam seus conhecimentos e suas práticas de maneiras distintas [...]”²⁴. Por isso, é necessário reconhecer a heterogeneidade como uma característica da história da disciplina. Mesmo sem penetrar nessa questão, é importante mencionar que Almeida, citando Ezpeleta e Rockwell, deixa evidente que lidar com as subjetividades das pessoas não quer dizer necessariamente que elas fazem escolhas próprias diante de uma gama infinita de possibilidades, mas que “as atividades individuais contribuem para processos específicos de produção e reprodução social”²⁵.

Tempo e espaço são unidades também evocadas por Carrión, quando ele se propõe a definir o que é um livro. Segundo ele, um livro é um objeto composto por uma sequência de espaço e, por isso, é percebido por vários momentos. Nesse sentido,

22 ALMEIDA, op. cit., p. 24.

23 Ibid.

24 Ibid., p. 25.

25 Ibid.

“o livro é uma sequência de espaço-tempo”²⁶. Parece plausível conectar a perspectiva desse autor com a ideia de um processo cotidiano descrita por Almeida, de modo a interpolar o processo de produção de fazer um livro com o processo de interação materializado pelo que é o objeto livro; para ambas as questões o espaço e o tempo podem ser categorias de análise da concepção de um livro de artista.



Fig. 3. Livro de artista desenvolvido durante a disciplina (da esquerda para a direita: caderno de percurso e impressões, matriz tipográfica, artista com impresso) — *Perspectivas (Tipo)gráficas*, de Kamila Vasques, 2023. Fonte: Acervo das autoras, 2023.



Fig. 4. Livro de artista desenvolvido durante a disciplina (da esquerda para a direita: confecção da caixa na marcenaria do IA, caixa pronta, obra pronta) — *Perspectivas (Tipo)gráficas*, de Kamila Vasques, 2023; dez livros de artistas compõem o conjunto apresentado em caixa (inspirada em uma gaveta tipográfica) para abrigar/guardar/expor os livros e algumas matrizes de letras utilizadas nas impressões; matrizes de xilogravura, tipos de madeira, tipos de metal e matrizes de polímero plástico impressas na impressora 3D.

Fonte: Arquivo das autoras, 2023.

26 CARRIÓN, op. cit., p. 12.

O trabalho apresentado nas figuras 3 e 4, intitulado *Perspectivas (Tipo)gráficas*, foi proposto no contexto de uma pesquisa sobre letras e tipos. Segundo a discente que o criou, o projeto envolve “os tipos como desenho, forma e imagem e não como um signo representativo subordinado à linguagem e ao texto”. Ela recorreu a várias técnicas gráficas, com uso de matrizes e tipos móveis de diversos materiais, em madeira, em metal e em PLA²⁷, para a composição. O livro de artista foi composto por livros em dobradura, matrizes e tipos distribuídos em uma caixa tipográfica confeccionada pela estudante na marcenaria situada no Instituto de Artes, outro espaço laboratorial disponível para os alunos. A artista construiu sua caixa expositiva inspirada pela obra *La Boîte-en-valise*, de 1935, de Marcel Duchamp, com o intuito de ser uma caixa de conter e de expor ao mesmo tempo.

Pode-se concluir que o contato com o fazer transforma o pensar. Ao se envolver com a matéria-prima no processo de fazer um livro, o artista se conecta, para além de um conteúdo conceitual, com diversos elementos, tais como o papel, o formato e até as escolhas técnicas de produção de imagem. Salles usa o termo matéria-prima como “tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome da sua necessidade”²⁸.

Nos dois trabalhos exemplificados foi possível notar como o espaço compartilhado potencializou e diversificou as técnicas experimentadas. E como o conceito de livro de artista pode ainda ser expandido.

Um elemento base na estrutura de um livro, como a página, está sujeito a ser pensado como referência. Aliás, Silveira propõe uma reflexão acerca da página, que, para esse autor, pode ser um elemento constante por ser “plasmável”. Ou seja, mesmo que a estrutura do livro convencional não exista, ainda há a possibilidade da existência de uma página:

*A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. A página, como a estamos apresentando aqui, é a menor unidade possível do suporte livro*²⁹.

Por isso, tomando como referência a página, todos os livros dos discentes foram recebidos como livros de artista, independentemente da estrutura que carregou o conteúdo.

A valorização do percurso como um caminho repleto de etapas, obstáculos e descobertas foi destacado por todos os discentes da disciplina na apresentação final. Ficou evidente que o objeto final é resultado de um percurso e não de uma única ideia ou ponto de partida. A propósito, muitos pontos de partida se movimentaram durante o processo, chegando a modificar os enunciados dos projetos. Fato

27 Polímero termoplástico biodegradável usado para imprimir objetos 3D.

28 SALLES, op. cit., p. 72.

29 SILVEIRA, op. cit., p. 23.

também relativo à produção de maneira coletiva, pois mesmo que um conceito fosse lançado no início de cada proposta, o contato com o fazer dos outros, juntamente com as orientações das professoras-artistas, gerava mudanças nos aspectos corpóreos dos livros em desenvolvimento e a obra passava a existir aos poucos.

A todo momento, há experiências compartilhadas por diferentes linguagens em um laboratório de experimentação artística. Inclusive para os discentes que não colocavam a mão na massa o tempo todo, mas que frequentavam o laboratório, o momento do não fazer também tinha potência criativa, enquanto precedente do fazer. Até o silêncio pode ser um tempo necessário para refletir acerca da coerência do que se está produzindo como artista em um laboratório repleto de discentes em produção.

A distinção entre os estudantes de Artes e os de outras formações foi basicamente a segurança nas técnicas de impressão e a persistência ou repetição dos processos de produção de imagem, na busca por algum resultado pretendido. Enquanto os discentes das Artes, ainda que pudessem ter um plano, não necessariamente pensavam num planejamento que ordenasse todas as ações de maneira precisa, os discentes que não eram formados em Artes Visuais demonstraram prezar por um roteiro a partir de um conceito. Por isso, mais uma vez, pensar no laboratório como ambiente propício ao compartilhamento de saberes e à experimentação artística é importante. A prática que persiste, seja para modelar um enunciado, seja para alcançar um resultado previsto, é, certamente, um processo de aprendizagem.

No processo não roteirizado, surgem a intimidade e a noção do tempo necessário para criar, além da noção sobre as coisas e uma amplitude no campo da percepção. Certo é que, depois das experimentações artísticas, cada um pode refletir sobre as camadas de si, sobre quais materiais e processos são possíveis para desenvolver o tema pretendido ou mesmo com qual experiência quer verdadeiramente se envolver para a produção do livro de artista. Nessa perspectiva, corrobora-se o pensamento de Tim Ingold, quando ele explicita que a única maneira de aprender alguma coisa³⁰ — isto é, conhecer a partir do próprio interior de um ser — é por meio de um processo de autodescoberta. Responder à pergunta: o que resta em mim depois que me disponibilizo a esse processo ou a esse objeto? É o resultado de uma experimentação artística e, na disciplina, foi um livro de artista.

Referências

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

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

30 INGOLD, op. cit., p. 15.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206-219, 2012. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>.

Acesso em: 5 mar. 2024.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira. da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

INGOLD, Tim. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis: Vozes, 2022.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1982.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Editora Cortez, 2000.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

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