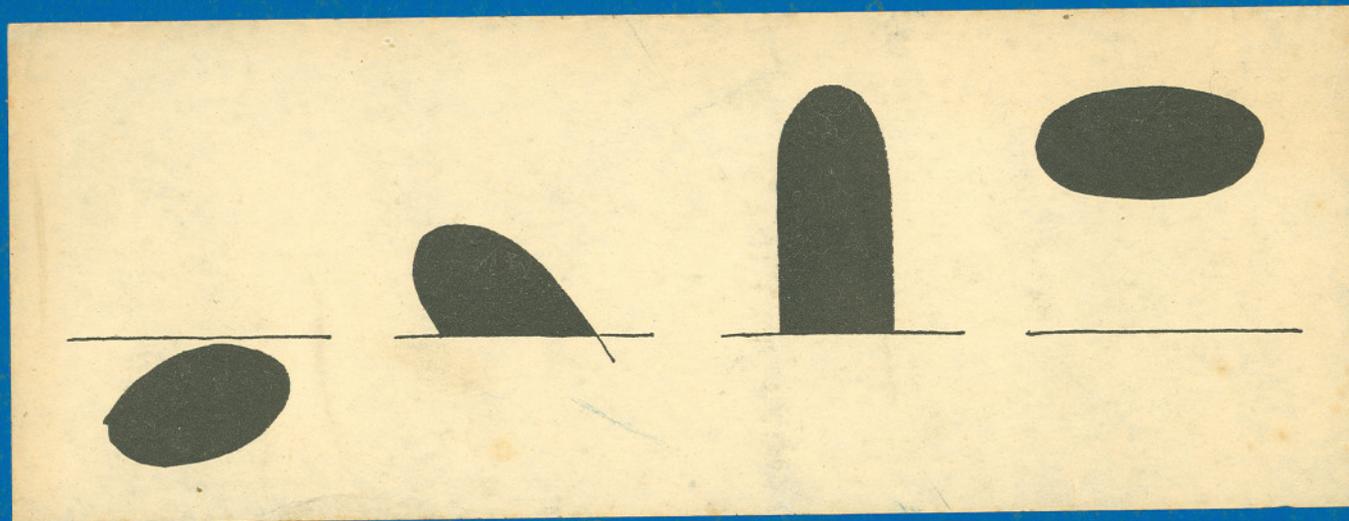


Arte em São Paulo



nº7 maio 1982

O livro como forma de arte (II)

Julie Piazza

O LIVRO ANARTÍSTICO

O livro de caráter analítico-discursivo

O livro a partir da década de 60 não pode ser mais pensado em termos sintético-analógico-ideogrâmico, porque ele é vetoriado em outras direções e sentidos decorrentes das pesquisas em estética da arte. Três aspectos determinantes influem na produção de livros de arte e que, de resto, dominam o panorama ideológico-artístico e poético. Primeiro: o novo conceito de "intermedia" ou "multimedia" que vem a ser incorporado à arte através da prática sistemática dos novos meios tecnológicos. Segundo: instaura-se na arte a linha analítica e "anicônica", que se interessa pela *diferença* e não mais pela *semelhança*, qualidade que caracterizou a arte desde seus primórdios. Terceiro: a digitalização das mensagens decorrente da sua entrada e adesão aos novos meios.

O trabalho de arte ou sobre a arte, torna-se assim analítico-científico, ideológico e filosófico: conceitual, onde a informação de caráter semântico opõe-se à informação de caráter estético, criando assim, por outro lado, relações interdisciplinares entre diversas áreas de conhecimento. Relações estas que são intermediadas para e pelo código da linguagem verbal e sistemas de notação simbólicos e não mais icônicos.

O trabalho de arte e através da arte, sobre os novos meios, não é mais considerado como uma operação visual sintética (aspecto que distinguiu a criação), mas como um argumento sobre a natureza da arte e a possibilidade funcional da arte e de sua pergunta em termos de comunicação, de discurso: o que interessa ao artista não é fazer arte, mas discursar sobre arte.

O livro, como o conjunto dos meios de comunicação, e sendo uma extensão do olho e da inteligência, contribuiu, durante os anos 60 e 70, para a interrelação do artista consigo mesmo, com o seu ambiente: ecológico, informativo e sobretudo em relação ao seu trabalho como semiose, como gestualidade artística.

A arte da década de 60 procura, assim, uma intervenção no campo da comunicação: os espaços e novas formas

tecnológicas surgidas nos últimos anos influem nas poéticas artísticas. Novos espaços tecnológicos se saturam em outros espaços, estabelecendo novas "molduras" não codificadas como arte. Acentua-se a substituição dos suportes da arte tradicional e dos procedimentos e materiais artísticos pelo que se combinou chamar de multimídia e intermídia. Aumentando assim a eficiência da comunicação e determinando novas formas de produção e ampliação do repertório de signos, por outro lado, procura fazer coincidir, por outras vias, seu repertório de signos manipulado pelo espectador para modificá-lo, transformando contemplação visual em atividade mental e participação ativa.

Surge aqui o conceito de multimedia (Dick Higgins), determinando a destruição das hierarquias entre as várias formas de produção cultural. A idéia de categoria artística é substituída pela idéia de continuidade e fluxo. Há a eliminação da distinção entre ver e fazer, de modo que os sentidos se instituem precisamente pelo caráter de interpenetração das linguagens. Multimedia e intermedia definem assim as novas poéticas.

Esta metamorfose coincide também com o advento do McLuhanismo que exalta e demonstra a importância radical dos meios tecnológicos como extensão dos meios biológicos-naturais. Não mais como instrumentos ou meios de discursos outros, mas como entidades autosuficientes ou "mensagens", daí que "o meio é a mensagem".

Segundo McLuhan, os meios tecnológicos entendidos como instrumentos e prolongamentos do corpo, restauram liames e relações de natureza tribal (a aldeia global ao redor dos receptores de TV). A leitura de McLuhan encontra amplo eco imediato no campo da arte; assim, no início dos anos sessenta, influi na área da representação pictórica da *pop-art*, da arte fluxus e conceitual, nas quais aparecem artistas que manipulam produtos e processos artificiais cotidianos: a corrente elétrica, o neon, o VT, os meios gráficos de repro e produção: o filme, a holografia, o rádio, o telex, o xerox, enfim todo um amplo espectro de multimeios, afirmando uma vez mais a tecnologia não como inimiga da expressão, mas a serviço da comunicação artística, isto é, meio de linguagem e propagação de arte, "o meio como mensagem", extensão dos sentidos.

A música, a pintura, a poesia e outras artes perderam seus suportes tradicionais consolidados pelo uso, através de sucessivas revoluções estéticas, revoluções estas que podem ser interpretadas como metáforas da revolução social nos modelos (semânticos) das artes. "Estamos próximos à aurora de uma sociedade sem classes na qual a subdivisão rígida em categorias não terá sentido", diz Higgins.⁵ Com o conceito de "continuidade" e "fluxo" em contraposição a "categorias", abre-se uma nova era na comunicação social da arte.

O último exemplo de grupo organizado segundo o modelo de vanguarda histórica é o grupo FLUXUS, que preparou o terreno para a atual expansão da arte e abolição do status de tipo profissional do artista.

"O artista deve demonstrar que tudo pode ser arte e que qualquer um está capacitado para fazer arte." (George Maciunas)⁶

"Anti-arte" como ruptura e renovação das linguagens artísticas e "intermedia" como abolição das categorias tradicionais da arte procuram a intersemiose entre os códigos.

É este fazer pós-artístico e pós-objetual, inscrito em rubricas singulares, difíceis de reunir e classificar, que coloca em crise os espaços artísticos, planejados para contemplação e abrigo de objetos de arte, questionando a própria noção e forma de "fruir" arte.

Observa-se, porém, que a arte conceitual da década de 60 questiona as relações entre realidade e representação, não a partir da linha icônica que questiona a representação de dentro da representação com a finalidade de chegar à transparência do real e sua codificação, mas a partir da linha analítica e anicônica, que privilegia exatamente as diferenças e não mais as similaridades.

O conceitualista analisa a arte não segundo um modelo de desconstrução do código icônico e sua redução a figuras de base, carentes de significados denotativos e conotativos, mas de uma análise metalinguística, precisamente a partir do modelo da língua para chegar a uma formulização e reflexão sobre a linguagem artística. Uma reflexão não segundo a linha de Seurat, Cézanne ou mesmo da pintura cubista que refletiam sobre a pintura com a pintura, o signo icônico consigo mesmo,

mas uma reflexão saussuriana e dicotômica ("significante-significado", "forma-conteúdo") que favorece o predomínio do simbólico sobre o icônico. Os trabalhos conceitualistas, baseados neste modelo, não aparecem como uma evidente intencionalidade comunicacional do meio, mas como um apêndice da individualidade e subjetividade do artista.

A linha analítica da arte contemporânea contribui de uma forma determinante para colocar em crise a episteme baseada na continuidade e na semelhança, abrindo uma via para a episteme baseada na contiguidade, descontinuidade e diferença, além da abstração e convencionalidade do signo.

Pela redução da arte à semiologia linguística, projetada pela arte conceitual, opera-se, no campo dessa arte, uma substituição da representação icônica pela representação simbólica da língua. A arte, desta forma, é reduzida à sua proposição formulada no código da língua: "Arte como idéia, como idéia": uma tautologia.

O livro, como trabalho artístico, vai refletir esta tendência dominante da arte deste período, substituindo assim a tendência analógico-sintética-ideogrâmica pelo analitismo discursivo sobre a realidade e a representação, um salto: do sintático, da forma, ao semântico do real. Se o livro de caráter analógico acentua os aspectos espaciais do livro, a tendência à simultaneidade, o livro de discurso analítico acentua a importância do tempo, do progresso, da linearidade temporal.

O analitismo discursivo, a partir do modelo da língua, estabelece relações interdisciplinares entre outras ciências e áreas do conhecimento: a psicologia, antropologia, a linguística e outras tantas consideradas capazes de oferecer modelos operacionais para estruturar mensagens artísticas. Destacam-se, entre elas, a semiologia de extração linguística, a semiótica de extração lógico-matemática, assim como os estudos sobre retórica da imagem. O efeito primeiro na arte conceitual é que se substitui a arte pelo discurso verbal sobre ela.

A substituição do icônico pelo simbólico causa o rompimento com os códigos e linguagens tradicionais da arte.

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

CONTENTS

Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spiritale	Robert Brown-David Hiron	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84

Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon.,
England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved

Reprinted 1972 by W.H. Sharpe (Printers) Ltd., 41-47 Cambridge Street, Coventry

A pintura, a escultura, o objeto, não servem mais aos novos propósitos, tendência que tem sido chamada de "desmaterialização" da obra de arte. Ainda que o termo seja discutível, pois como observa a própria Lucy Lippard, (que o aplicou, pela primeira vez, ao discurso crítico sobre arte) uma fotografia é tão material como uma tonelada de barro⁷, seu uso aponta para a retirada da ênfase na materialidade do objeto-arte, por uma acentuação da arte como idéia. Os aspectos ligados a esta materialidade, tais como peso, tamanho, permanência, aparência e unicidade aparecem, na nova arte, substituídos pela redução da aparência (peso e tamanho), efemeridade, temporalidade, multiplicidade, e precariedade: fragilidade e obsolescência planejada.

Esta redução dos suportes da arte e mudança para outros meios, vem acentuar a informação como processo e não como acumulação de produtos com valor de troca, característica do mercado capitalista da arte. Por outro lado, ao facilitar uma produção liberada de condições técnicas artesanais e mais demoradas, os artistas produzem mais, fazendo predominar a

quantidade sobre a qualidade, provocando assim uma descentralização dos centros de produção e veiculação de arte, decorrente da democratização dos meios de repro e produção.

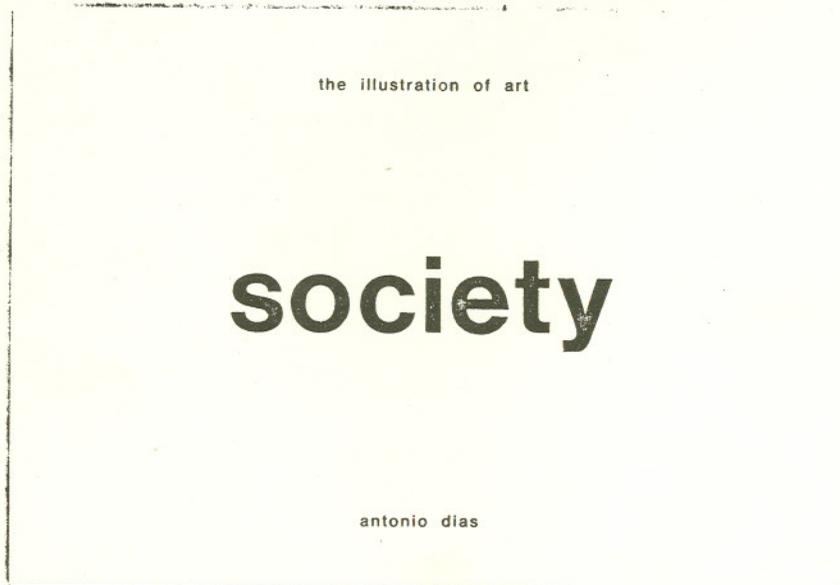
A passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos caracteriza esta produção. O universo dos signos oferece uma variedade maior que a dos objetos e um custo mínimo, se comparada com a produção tradicional.

Nesta arte, que pode existir apenas como idéia ou projeto (substituindo o "fazedor" pelo "pensador") e afirmada primordialmente como reflexão sobre seus próprios meios, mesmo quando se dá como ação destaca-se ainda a característica do predomínio do que Abraham Moles chama de "informação semântica". O acento cai sobre o "que" está feito, como conjunto de aspectos lógicos, estruturados, traduzíveis e mensuráveis das mensagens artísticas, os quais, segundo Moles, preparam ações. Em contrapartida, nota-se reduzida a "informação estética", o "como" está feito: vinculação com um estilo, especificidades da técnica, maestria e todo o conjunto de itens ligados à percepção dos aspectos da forma que, ainda conforme Moles, preparam estados internos.⁸

De fato, a preferencialidade de informação semântica, nas manifestações artísticas recentes, parece estar relacionada diretamente com o uso propositalmente "mal feito" que se faz dos novos meios. Não interessa ao artista a boa qualidade da produção que garante um mercado; o erro técnico é recuperado como "qualidade" que enriquecerá a semântica da obra, na medida em que objetiva um determinado modo de fazer precário. Tome-se o exemplo do vídeo, apresentado não no sentido de sua melhor qualidade técnica (efeitos televisivos, corte, sincronização), mas como registro onde muitas vezes não importam mesmo a deformação e a perturbação das imagens; também a fotografia não é usada em sua forma técnica perfeita ("arte fotográfica"), mas como foto "mal feita", que serve apenas como registro e documento.

Além destas, outra característica causada pelos novos meios é a digitalização das mensagens artísticas. Na medida em que são abandonados os meios tradicionais, analógicos, e esfumadas conceitualmente as diferenças entre original e reprodução, a produção da imagem já é feita, na maioria dos

casos, em função de sua entrada nos meios de reprodução e de difusão. Têm-se assim a discretização das mensagens em sua própria origem pelo uso de retículas, impulsos elétricos, sonoros e outros recursos que possibilitam a multiplicidade.



Livro-conceitual e livro documento

Esta categoria é inaugurada por Marcel Duchamp que, com seu livro *Box of 1914*, (Paris, 1913-14), publicando em fac-simile 16 manuscritos, notas e desenhos montados em papel e guardados num caixa de cartão, pode ser considerado a primeira experiência de Marcel Duchamp em "ensamblar" e "publicar" suas notas. Mais tarde, esta mesma experiência será ampliada em "The Green Box" de 34, onde MD publica 93 fac-similes de manuscritos, notas, fotografias, contidas numa caixa verde de papelão em edição de 300 exemplares.

Como se fora pouco, ainda MD publica a "Boite en Valise" ou mesmo uma caixa de couro contendo réplicas em miniatura, fotografias e reproduções coloridas de trabalhos dele mesmo, caracterizando a edição como um "museu portátil": o "Grande Vidro", "Nine Malic Molds" foram reproduzidos em transparência de plástico assim como modelos diminutos de seus Ready Mades: "Fountain", "Air de Paris", "Travelers" e "Folding Item". Esta caixa inaugura também a categoria de *livro-intermedia* da qual mais adiante nos ocuparemos. Esta edição valeu a Marcel Duchamp um quase fac-simile, recriação de Octavio Paz publicado no México pela editora Era.

Mas é sobretudo na década de 60, com a recuperação de MD pela POP americana e posteriormente pelos artistas conceituais, que renasce a prática do livro conceitual, efetivamente, com interpenetração dos meios e das mensagens como sendo uma das características marcantes de todas as experiências estéticas e linguísticas dos anos 60.

Assim o livro torna-se alvo da ação artística envolvida em pesquisas de interdisciplinariedade, usando uma linguagem verbal e usando o livro como registro de pensamentos e idéias com um caráter analítico-discursivo-semântico oposto ao caráter analógico-sintético-ideográfico prenunciado por Apollinaire e ratificado pela poesia concreta e visual de uma forma geral.

Exemplos de livro-conceitual

O livro *Roodborst Territorium/Sculptur* (1969) de Jan Dibbets, é um documento fotográfico e projetual sobre um trabalho que não é possível ser visto na sua totalidade e que não pode ser recomposto senão através de documentos. A idéia de Dibbets, que consiste em fazer depender sua "escultura" de um pássaro em voo, não é possível senão através de imagens que possibilitam sua existência sensível e acreditável, existência que consiste na variação de forma de uma região a partir da idéia da captura e delimitação das fronteiras espaciais, fronteiras estas delimitadas e indicadas por 5 estacas de madeira onde descansa o pássaro entre os voos. A delimitação destas fronteiras é relativa porque a noção de território se origina na biologia e na ecologia do sistema ao qual o pássaro

pertence. O pássaro, nos seus deslocamentos, voa entre as estacas dos 5 pontos diferentes num parque de Amsterdam, configurando seu território biológico. Se o livro apresenta a elaboração e a execução, dando detalhes sobre o procedimento, o tempo registrado, o trabalho material mesmo não deixa traços a não ser no livro.

Piero Manzoni the life and the works, (1962), composto de 100 páginas brancas, onde somente uma, a capa, é impressa com o título acima e o nome do editor. O livro de Manzoni se institui assim como um falso paradoxo; de um lado é crítico em relação à documentação da historiografia, ao sistema de

produção do artista e, de outro, se institui como objeto sobre o qual foi exercida uma retórica elíptica já que suprime o mesmo, a informação, mostrando-se assim somente como suporte desta ação.

O livro sem título de Terry Atkinson e Michael Baldwin propõe, através de operações linguísticas de intercâmbio, a relação entre palavras que designam propriedades do mundo físico dos objetos.

(suas 18 páginas estão reproduzidas abaixo)

HOT
WARM
COOL
COLD

pg 1

HOT

pg 2

WARM

pg 3

COOL

pg 4

COLD

pg 5

HOT
COLD

pg 6

HOT

pg 7

COLD

pg 8

WARM
COOL

pg 9

WARM

pg 10

COOL

pg 11

WARMER

pg 12

HOT
WARM

pg 13

HOT
COOL

pg 14

HOT
COLD

pg 15

WARM
COOL

pg 16

WARM
COLD

pg 17

COOL
COLD

pg 18

"I hope it's not a Bee!"

Large-scale economics and hemline heights have been strongly linked throughout world history. Modern fashion designers will soon be brought to bear for subjecting us to recession, repression, and punk rock.

"TICKLISH STIR"

It's like my father-in-law would say, "she must be going to the movies...she's picking her seat."



Chave

1. Grupo de propriedades relacionadas (associadas '&')
- 2-5. Quatro partes separadas das propriedades relacionadas (quatro componentes)
6. Grupo 'extremo' das propriedades relacionadas (associadas)
- 7-8. Disjunção de 'extremos'
- 10-11. 'Intermediários' do grupo (associado)
12. O predicado relacional 'mais quente'. Apesar de ele aparecer sobre a folha separada não teria sentido vê-lo em conjunto ou separado com os adjacentes, assim um cuidadoso 'gimmick' seria gratuito. (isto é: até agora, o 'espaço entre folhas' tem significado 'ou' — aqui não pode assim a sintaxe ser mostrada).
- 13-18. A disjunção de seis partes — cada um dos dois componentes — o mais alto 'subscrito' do que aquele que está no fundo. A última disjunção contém elementos relevantes para uma definição do predicado relacional (isto é: quando cada termo tem alguma coisa para descrever) (ou no caso de 'mais quente', a relação entre coisas, estados, etc.).

O processo relacional estabelece-se assim pela análise (separação) das palavras que designam propriedades do mundo físico e cujo significado somente pode ser abstrato e mental (conceitual).

O processo de notação é nitidamente simbólico e abstrato, daí sua articulação pela contiguidade, que permite estabelecer relações e associações puramente mentais entre os elementos designados.

On Subjectivity

Autor: Antoni Muntadas
MIT, Cambridge, Massachusetts
1978

O livro data de uma prática da recepção de informação. O autor enviou 50 fotografias da série *The Best of Life* (publicada pela revista LIFE) para outros receptores, junto com a seguinte proposta: "Cada imagem tem diferentes leituras e interpretações. Cada significado atribuído à imagem é o resultado de influências individuais, conhecimento e personalidade..."

O autor pedia ao final da missiva que o receptor registrasse graficamente os significados da fotografia recebida e mandasse o resultado à volta do correio.

On Subjectivity registra os resultados das interpretações na seguinte disposição gráfica: na página da direita a fotografia enviada, na página da esquerda as interpretações e leituras feitas pela recepção, e onde predominam as interpretações verbais.

(na página seguinte, reprodução de um exemplo)

Livro-documento

O *livro-documento* tem seu máximo representante e talvez seu melhor iniciador em Allan Kaprow no *Days off a calendar of Happenings by Allan Kaprow*, Moma (NY 1970). Aqui o autor registra eventos e happenings realizados nos campi de universidades americanas. Eventos irrecuperáveis e que somente possuem sua existência em forma de documento.

Um outro exemplo do mesmo autor é *Assemblage, Environments and Happenings* (1965), onde Kaprow recolhe notas e documentos de 1959 até 1965, dispostos numa ordem não linear mas simultânea, onde fotografias e textos se misturam recriando assim o espetáculo ideal e mental das idéias de Kaprow em vários níveis.

O LIVRO POLIFÔNICO

O livro de artista não pode ser entendido sem o concurso da indústria e portanto da extrapolação da idéia de arte artesanal. O artista, na sua tentativa de expandir as artes, cria relações através do livro entre o funcionalismo da Bauhaus, o desenho industrial, a comunicação visual e sobretudo, as

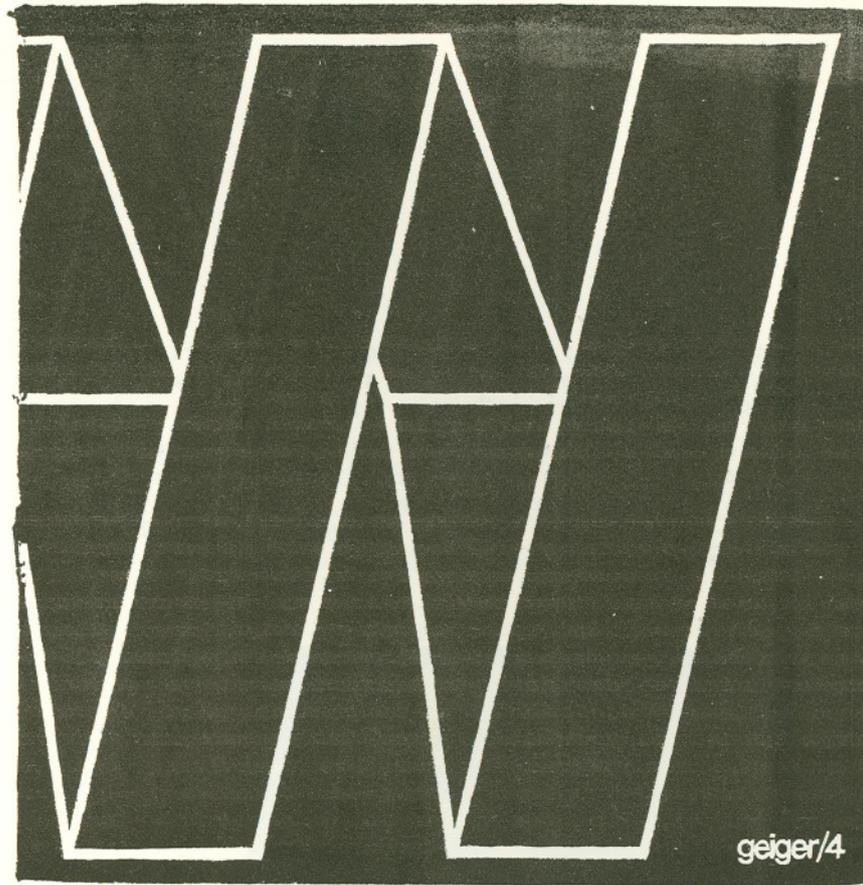
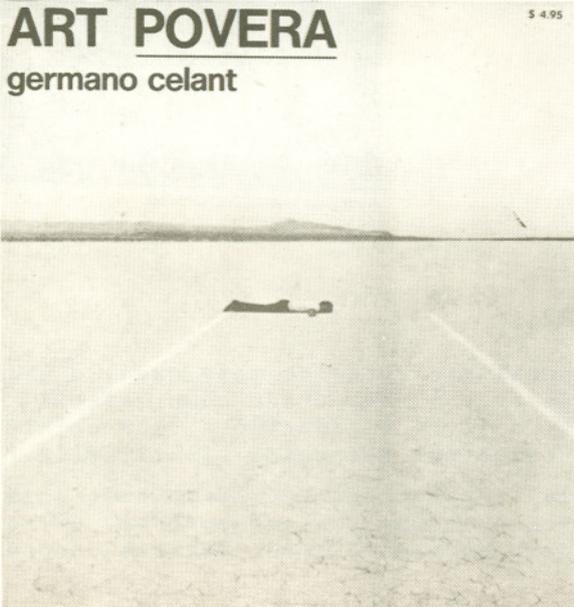
artes, através da multimedia e produtos de massa: objetos, filmes, publicações, discos, fotos, eventos e técnicas de reprodução. A arte na época da reprodução técnica, perde sua aura de original, constatando ao mesmo tempo como a função criadora se desloca desde a idéia de "fazer obras novas" para a idéia de "fazer artes novas" (Moles).

O Livro-Intermedia é, na maioria das vezes, uma publicação de caráter coletivo, pois reúne artistas das mais variadas e diversas linguagens. O Livro é pensado como um espaço de atrito entre as diversas produções. Atrito que cria um feixe de relações e configurações, entre os diversos trabalhos e autores que o compõe. O livro, que na maioria das vezes se apresenta em forma de caixa, possui uma qualidade "antropofágica" em relação aos outros livros, aos quais absorve. O livro intermedia não é uma síntese de artes, códigos, mas uma qualidade, um lugar de interseção e entrecruzamento de códigos e meios que propiciam um diálogo entre si, diálogo de produções em montagem complexa que geram pluralidade de sentidos e significados nas suas diversas camadas de escrita.

ART POVERA

germano celant

\$ 4,95

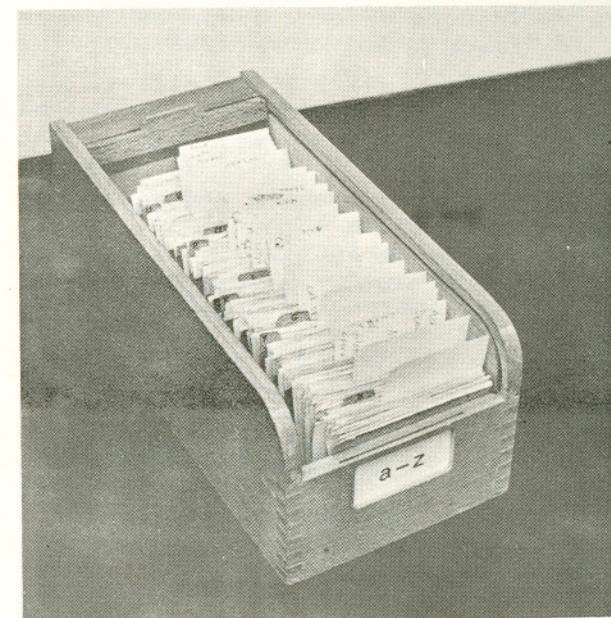
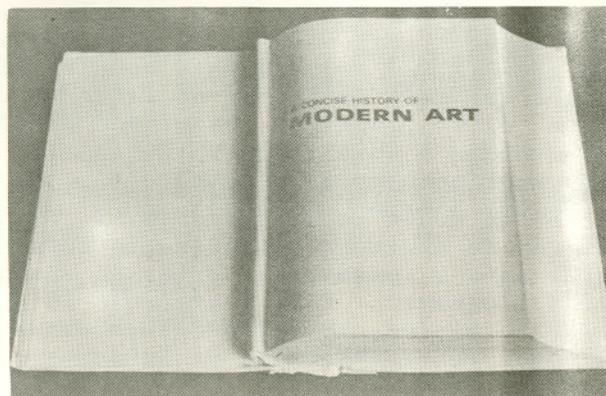


Além do espaço de atrito polisêmico, o livro intermedia é polifônico, dialógico e aberto, na medida em que cada trabalho se colore e matiza em contato com os outros contíguos. A multiplicidade de trabalhos e meios inclui "a polifonia como conjunto de vozes", este aspecto fica mais claro na comparação com os outros livros de artista, de caráter mais monológicos, já que é a voz de um autor que fala (pensa-se no livro de um autor só). As contradições entre trabalhos absorvem o diálogo e o incorporam.

O livro intermedia reflete por outro lado o caráter de contemporaneidade da arte, ao menos no seu vetor mais importante, que é o caráter de abertura e pensamento inacabado. Parece também ser a saída para o impasse das artes do momento, cansadas de suas próprias linguagens. Pela publicação em conjunto de vários artistas, aceleraram-se as relações entre os sistemas de signos, relações estas benéficas às mutações das linguagens, pois como já viu Marx, a produção e o consumo mantêm

entre si uma estreita relação, em que no próprio ato de produzir
leva implícito o ato de consumir, ou seja: "cada qual é
imediatamente seu contrário", nos diz Marx.

A publicação intermedia é antes de mais nada, um
laboratório de linguagem (onde se privilegia a montagem,
colagem e bricolagem), com interesse específico para os
produtores de arte e que ilustra (parafraseando Borges) a
discussão estética.



PEOPLE SO AMBITIOUS, SO PUSHY

O ANTILIVRO

O antilivro antes de mais nada, é uma perversão sobre o
livro, onde este é recuperado como material com finalidades
artísticas, o livro é reduzido a "sub-objeto" ao ter a sua função
principal reduzida, abstraída, inutilizada.

Pela transformação do livro como objeto material, em
outros objetos, temos uma metamorfose, um meta-objeto, na forma
de escultura, objetos outros, eventos, happenings, etc.

Esta operação é realizada ao nível semântico principalmente, possuindo um caráter de paródia e ironia (caracterizada pela inversão) muito forte na medida em que conserva ainda traços do material escolhido.

É neste sentido que o livro como peça única não é incluído aqui, neste estudo, pois na sua produção "industrial", "repetível", incluíram-se as diferenças necessárias para não considerar (o livro) como produto seriado.

Estamos aqui no território da transcrição e transformação criativa do livro para outras linguagens. Esta categoria sai fora dos livros de artista e penetram em outras áreas, assim como os livros de artista penetram e se diluem no fluxo da comunicação como "conteúdo" de uma outra estrutura espaço-temporal maior e mais abrangente: a Mail-Art, mas, isto já é assunto para um outro trabalho. 9

NOTAS

1. Walter Benjamim, *Discursos Interrompidos I*, (Madrid, 1973), pp. 45-52.
2. Maria Lucia Santaella Braga, *Entre-ver a literatura, interlendo um poema*, em Revista de Signos nº 6. pp.51-52, (São Paulo, 1981).
3. Décio Pignatari, *Montagem, colagem, bricolagem ou: mistura é o espírito*, em Cadernos PUC: Arte & Linguagem nº 8 (São Paulo, s/d), pp. 85-89.
4. Paulo Leminski, *Um Translivro*, do Diário do Paranã, anexo Domingo, 31 de julho de 1977.
5. Adriano Spatola. *Intermedia?*, em revista Geiger nº 5, (Itália, 1972), sem numeração e sem editora.
6. Adriano Spatola.
7. Lucy Lippard, *Six Years The dematerialization of the Art Object, from 1966 to 1972*, (London, 1973), p.6.
8. Abraham Moles, *Teoria da Informação e Percepção Estética*, (Rio, 1971), p. 191.
9. Julio Plaza, *Mail-Art: Arte em sincronia*, em catálogo Bienal de São Paulo 1981. São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

- Álvaro de Sã, *A origem do Livro-Poema*, em revista do Livro, INL (Rio de Janeiro 1971).
- Germano Celant, *Le livre comme travail artistique* VH101, nº9 (Paris, 1972).
- Roberto Pontual, *O livro livre*, em Revista do Livro, INL, (Rio de Janeiro, 1971).
- Ulises Carrión, *The New Art of Making Books*, em Second Thoughts, Void Distributors (Amsterdam, 1980).■