

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE  
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

**O LIVRO DE ARTISTA DE SCHWANKE:  
UM HÍBRIDO ENTRE OS “PERFIS”**

DALVA MARIA ALVES ALCÂNTARA  
PROF. DRA. NADJA DE CARVALHO LAMAS  
Dissertação de Mestrado

JOINVILLE

2017

DALVA MARIA ALVES ALCÂNTARA

**O LIVRO DE ARTISTA DE SCHWANKE:  
UM HÍBRIDO ENTRE OS “PERFIS”**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – Univille. Linha de pesquisa: Patrimônio e Memória Social. Orientadora: Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas.

JOINVILLE

2017

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

A3471

Alcântara, Dalva Maria Alves

O Livro de Artista de Schwanke: um híbrido entre os "Perfis" / Dalva Maria Alves Alcântara ; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas. – Joinville: UNIVILLE, 2017.

139 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade  
– Universidade da Região de Joinville)

1. Arte brasileira – Séc. XX. 2. Patrimônio cultural. 3. Schwanke, Luiz Henrique, 1951-1992. 4. Arte contemporânea. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Título.

CDD 709.81

Elaborada por Ana Paula Blaskovski Kuchnir – CRB-14/1401

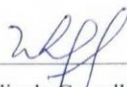
**Termo de Aprovação**

“ O Livro de Artista de Schwanke: Um Híbrido entre os "Perfis"”

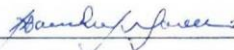
por

Dalva Maria Alves Alcântara

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.



Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas  
Orientadora (UNIVILLE)

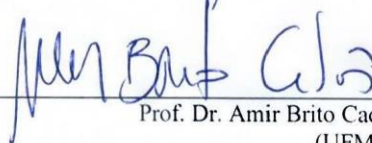


Prof. Dra. Mariluci Neis Carelli  
Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

**Banca Examinadora:**



Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas  
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dr. Amir Brito Cadôr  
(UFMG)



Prof. Dra. Raquel Alvarenga Sena Venera  
(UNIVILLE)



Prof. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes  
(UNIVILLE)

Joinville, 11 de dezembro de 2017.

Ao Vasco, meu parceiro de vida e incentivador maior, pelo amor, pelo apoio e pela compreensão das minhas “presenças ausentes”. Sem você jamais teria iniciado esta jornada e chegado até aqui.

À Ana Clara, minha filha, amor incondicional.

Aos meus pais (*in memoriam*), gratidão eterna.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas, minha orientadora, pela oportunidade, por acreditar na realização deste trabalho, pela confiança em mim depositada, pela pessoa exemplar, incentivadora e dedicada que é, e pela paciência e sabedoria com que me conduziu. Foram horas de agradável convivência e aprendizado que permitiram-me captar o “ser Nadja da Nadja”: a benevolência.

Agradeço à Maria Regina Schwanke Schroeder, por permitir-me o acesso ao acervo do Instituto Schwanke, com admiração pelo trabalho que desenvolve no intuito de preservar e divulgar a obra de seu irmão.

Agradeço ao Alceu Bett e à Katiana Machado da Galeria 33 de Joinville pelo apoio e suportes técnicos viabilizando a exposição tão desejada do “Livro de Artista” do Schwanke.

Agradeço à Ilma, minha irmã, por sempre acreditar em mim e me apoiar.

Agradeço à Prof. Ivone Jacy, que pacientemente revisou o meu texto.

Agradeço a todos que me incentivaram e colaboraram para a realização desta pesquisa, pela paciência, escuta e trocas em um momento tão importante da minha vida.

## RESUMO

Esta dissertação desenvolvida no curso de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade e vinculada à linha de pesquisa Patrimônio e Memória Social, tem por objeto de estudo o “Livro de Artista” de Luiz Henrique Schwanke, uma obra de arte pouco conhecida do público. Categorizá-la como um “livro de artista”, ou seja uma obra de arte contemporânea, descrevendo-a técnica e esteticamente, compreender sua significância dentro do trabalho do artista e expô-la ao público são os seus objetivos. A metodologia constitui-se de pesquisa bibliográfica envolvendo: o artista, livros de artista, campo das artes, exposições e curadoria; e de pesquisa documental no acervo disponível no Instituto Schwanke. Extensa investigação teórica envolvendo campo das artes, “livro de artista” e modelos expositivos, fundamentam as noções de campo artístico, sistema da arte e do livro como obra de arte. A trajetória artística de Schwanke é analisada a partir de suas falas contidas nos documentos examinados e de publicações de estudiosos do seu trabalho. O “Livro de Artista” de Schwanke é descrito em sua fisicalidade e lido, sob a ótica de Martin Heidegger (2010). Paulo Silveira (2001) quanto ao livro de artista, Pierre Bourdieu (2005) e Anne Cauquelin (2005) quanto às noções de campo, sistema da arte, e Heidegger na procura pela verdade da obra, embasam a construção teórica desenvolvida que configura a obra estudada como uma obra de arte, um “livro de artista”. A obra será exposta a partir do dia da defesa dessa dissertação, alcançando-se assim um dos objetivos iniciais propostos de divulgá-la e torná-la acessível, possibilitando que seja então reconhecida, apropriada e valorizada como um bem patrimonial artístico pela sociedade.

**Palavras-chave:** Patrimônio artístico; Livro de Artista; Luiz Henrique Schwanke; Arte Contemporânea

## ABSTRACT

The object of study of this dissertation developed in the Master's Degree course on Cultural Asset and Society, linked to the Asset and Social Memory research, is the "Artist's Book" by Luiz Henrique Schwanke, a piece of art little known by the public. Its objectives are to categorize it as an "artist's book", that is, a contemporary art, describing it technically and aesthetically, understanding its meaning within the artist's work and display it to the public. The methodology used was a bibliography research involving: the artist, the artist's books, art fields, art exhibitions and curatorship notions; and document search of the available archive at the Schwanke Institute. An extensive theoretical investigation embracing the arts field, "artist's books" and exhibiting models, based on the notions of the artistic field, the art system and the book as a work of art. Schwanke's artistic path is analyzed from his thoughts contained in the examined documents and from experts' publications of his work. Schwanke's "Artist's Book" is described in its physicality and is read under Martin Heidegger's optics (2010). Paulo Silveira (2001) as to the artist's book, Pierre Bourdieu (2005) and Anne Cauquelin (2005) as to field and art system notions, and Heidegger, in the search for the truth of the piece, base the theoretical construction developed that configures the studied piece as a piece of art, an "artist's book". The work will be displayed from the day of this dissertation defense on, aiming to reach one of the initial proposed objectives of disclosing it and making it available, allowing it to be then properly recognized and valued as an artistic heritage property by the society.

**Key words:** Artistic heritage; Artist's Book; Luiz Henrique Schwanke; Contemporary Art.



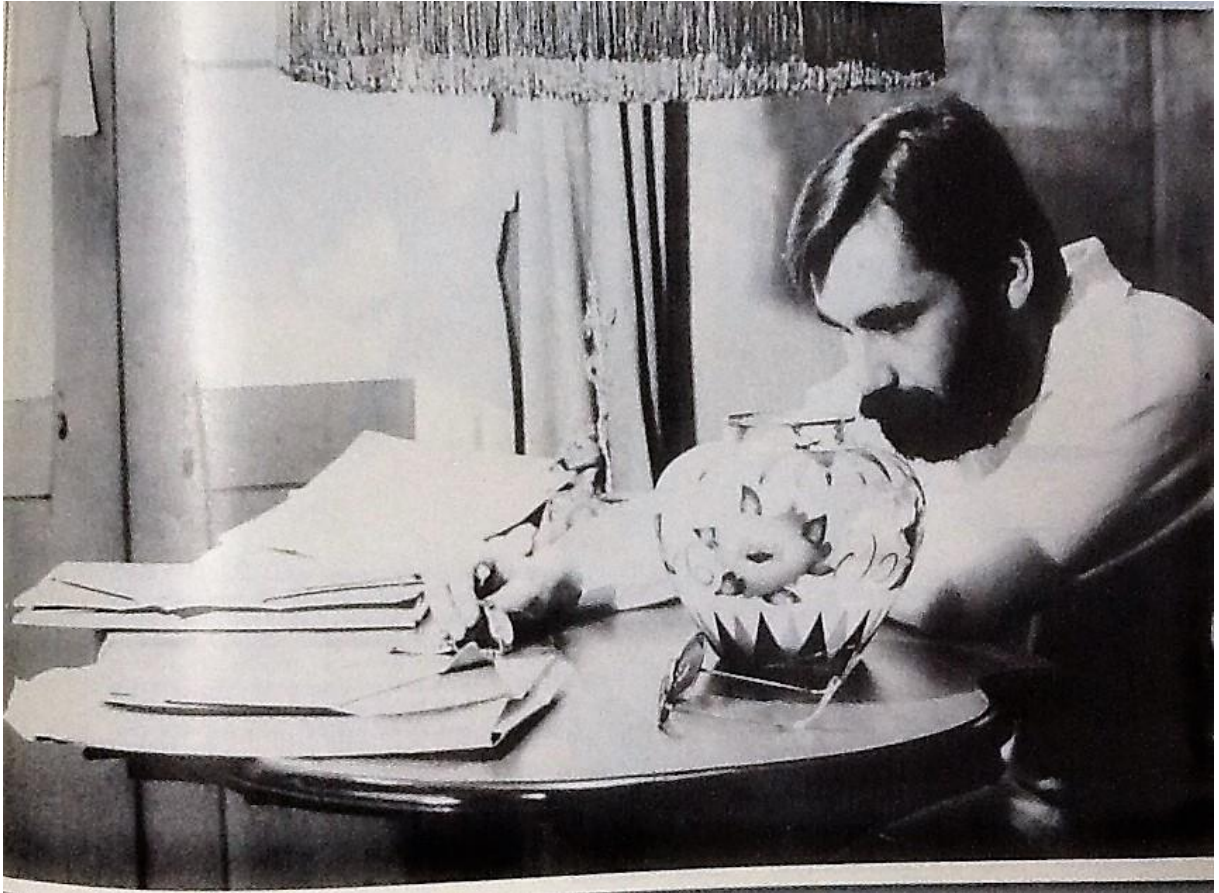
## SUMÁRIO

<b>PRÉ-FACES.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O LIVRO DE ARTISTA: A ARTE ALÉM DO OBJETO .....</b>	<b>24</b>
1.1 - Sendo objeto e sendo arte: o Livro de Artista .....	24
1.2 - O “Livro de Artista”: possíveis conceitos e história.....	28
1.2.1 - Aspectos históricos do Livro de Artista .....	33
1.2.2 - Desdobramentos do Livro de Artista no Brasil .....	43
<b>CAPÍTULO 2 - OS MÚLTIPLOS SCHWANKE(S) .....</b>	<b>58</b>
2.1- POÉTICAS MÚLTIPLAS, ACUMULAÇÃO E SERIAÇÃO .....	59
2.1.1- “Anos 80”: Schwanke transformador, um “artista em forma”.....	72
2.2 - SCHWANKE E SEU “LIVRO DE ARTISTA”.....	82
2.2.1 - O objeto livro de Schwanke .....	83
2.2.2 - O livro de Schwanke: uma obra “da” arte .....	89
2.2.3 - O livro de Schwanke: uma obra “de” arte .....	93
<b>CAPÍTULO 3- SENDO UM ENTRE MIL: EXPONDO O LIVRO DO SCHWANKE .</b>	<b>103</b>
3.1- Exposição e curadoria .....	107
3.2- “160 em 1”: expondo o livro do Schwanke .....	113
3.2.1- O “Sistema da Arte” e a Exposição Contemporânea .....	114
3.2.2 - Por fim e enfim, a exposição do “Livro de Artista” de Schwanke .....	116
<b>PÓS-FACES: .....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>128</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

<b>Figura 1</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> , década de 80 .....	14
<b>Figura 2</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> , (20 páginas), década de 80 .....	27
<b>Figura 3</b> - Clive Phillpot, <i>Diagrama</i> , 1993 .....	30
<b>Figura 4</b> - Julio Plaza e Augusto de Campos, <i>Caixa Preta</i> , 1974 .....	31
<b>Figura 5</b> - William Blake, <i>Songs of Innocense and of Experience</i> , 1789 .....	35
<b>Figura 6</b> - Marcel Duchamp, <i>Boîte Vert</i> (Caixa Verde), 1934 .....	36
<b>Figura 7</b> - Stéphane Mallarmé e Édouard Maner, <i>Le Corbeau</i> (O Corvo), 1875 .....	37
<b>Figura 8</b> - Grupo Fluxus – Diagrama .....	40
<b>Figura 9</b> - Daniel Spoerri, <i>Topographie Anecdotee du Hasard</i> , 1962 .....	41
<b>Figura 10</b> - Edward Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1962 .....	42
<b>Figura 11</b> - Oswald de Andrade, <i>Livro Pau Brasil</i> , 1925 .....	44
<b>Figura 12</b> - Revistas Klaxon, 1922 .....	45
<b>Figura 13</b> - Wladimir Dias-Pino, <i>A Ave</i> , 1956 .....	47
<b>Figura 14</b> – Julio Plaza e Augusto de Campos, <i>Poemóviles</i> , 1974 .....	48
<b>Figura 15</b> - Artur Barrio, <i>Livro de Carne</i> , 1978 .....	50
<b>Figura 16</b> – Paulo Bruscky, Arte Postal, <i>Sem título</i> , 1978 .....	51
<b>Figura 17</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> , década de 80 .....	52
<b>Figura 18</b> - Waltercio Caldas, <i>Velázquez</i> , 1996 .....	54
<b>Figura 19</b> - Lenir de Miranda, <i>FIM de Expediente (Ulisses-Joyce)</i> , 1998 .....	55
<b>Figura 20</b> - Zines brasileiros, 2015. ....	56
<b>Figura 21</b> - Schwanke, <i>Paisagem de Luiz Alves</i> , 1972. ....	60
<b>Figura 22</b> - Schwanke, <i>Rosa e Azul de Renoir</i> , 1979. ....	61
<b>Figura 23</b> – Pierre August Renoir, <i>Rosa e Azul (As Meninas Cahen d’Anvers)</i> , 1881. ....	62
<b>Figura 24</b> – Vista do processo de montagem de “A casa tomada (de Julio Cortázar) por desenhos que não deram certo”, 1980. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	64
<b>Figura 25</b> - Schwanke, <i>Sem título - “Perfis”</i> (formada por 6 seriações), 1988. ....	66
<b>Figura 26</b> - Perfis humanos e Perfis de plástico. Projeto Schwanke – Memorial da América Latina, São Paulo, 2003. ....	66
<b>Figura 27</b> - Exposição de Schwanke na Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1990. ....	67
<b>Figura 28</b> - Montagem da exposição na Praia de Botafogo, 1990. ....	69
<b>Figura 29</b> - Schwanke, <i>Antinomia ou Cubo de Luz</i> , 1991. ....	70
<b>Figura 30</b> - Jorge Guinle, <i>Rock Dreams</i> , 1985. Óleo sobre tela, 200 x 200cm .....	74
<b>Figura 31</b> - Schwanke, <i>Sem Título (“Perfis”)</i> , 1985. ....	77
<b>Figura 32</b> - Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1967. ....	79
<b>Figura 33</b> - Schwanke, <i>Sem título (“Perfis”)</i> , s.d. ....	80
<b>Figura 34</b> - Schwanke, Livro de recortes (fechado), sem data. ....	84
<b>Figura 35</b> - Schwanke, Livro de recortes (aberto), sem data. ....	84
<b>Figura 36</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> , sem data, 94/68cm. ....	85
<b>Figura 37</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (guache sobre folhas de apostilas. ....	86
<b>Figura 38</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (p. 14-15), sem data, 190/68cm. ....	87
<b>Figura 39</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (p. 16-17), sem data, 190/68cm. ....	88
<b>Figura 40</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Contra capa inicial e página 1), sem data. ....	96
<b>Figura 41</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 2 e 3), sem data. ....	97
<b>Figura 42</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 4 e 5), sem data. ....	97
<b>Figura 43</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista (Páginas 6 e 7)</i> , sem data. ....	98
<b>Figura 44</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 8 e 9), sem data. ....	98
<b>Figura 45</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 10 e 11), sem data .....	99
<b>Figura 46</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 12 e 13), sem data .....	99

<b>Figura 47</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 14 e 15), sem data .....	100
<b>Figura 48</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 16 e 17), sem data.....	100
<b>Figura 49</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 18 e 19), sem data .....	101
<b>Figura 50</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 20 e contra capa final), sem data.....	101
<b>Figura 51</b> - Detalhe do Catálogo da Exposição “Schwanke Transformação e Inversão” ....	106
<b>Figura 52</b> - Exposição do Livro de Artista de Schwanke (simulação digital).....	119



**Luiz Henrique Schwanke (1951-1992)**

**“A Arte tem que revelar-nos ideias, essências espirituais sem forma. A suprema questão sobre uma obra de arte está em quão profunda é uma vida que ela gera.”**

**(JOYCE, J. *Ulisses*, 1983, p. 216)**

## PRÉ-FACES

“Arte é qualquer coisa, dependendo apenas dos mecanismos do processo mental em processar “qualquer coisa” no aspecto da sensação.” (SCHWANKE-B, s.d)<sup>1</sup>

Em 2.002, no 1º Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke da Sociedade Cultural e Artística – SCAR, em Jaraguá do Sul-SC, em que havia uma Sala Especial em homenagem ao artista, tive meu primeiro contato com a obra de Schwanke. Na época iniciava meus estudos em História da Arte e queria “entender tudo”, encontrar um significado, me encontrava, como diria Schwanke, “muito presa à tradução” (*In*: QUEVEDO, 1989). Ao contemplar as obras expostas fui apoderada por um “o que é isso”, fui assolada por uma mescla de estranhamento e inquietude e por um afã de compreender; havia um sem querer premeditado, um perigo presente e uma não acomodação, mas se bem me lembro, “diferentes”, foi a única adjetivação que usei atribuir-lhes naquele momento. Desde então, eu, cuja formação acadêmica (medicina) e campo de atuação profissional não se correlacionam com as questões da arte, procurei estudar e ampliar meus conhecimentos e horizontes realizando cursos de extensão e de pós-graduação em História da Arte, assistindo palestras e frequentando exposições. Passados vários anos, decidi ingressar no mestrado interdisciplinar em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE (Universidade da Região de Joinville), por nele antever a oportunidade de realizar uma pesquisa sistematizada e mais minuciosa da complexa e instigante produção artística de Schwanke sob a orientação da Prof. Dra. Nadja Lamas, uma estudiosa da obra do artista. Inicialmente, tinha a intenção de estudar toda a série intitulada “*Perfis*”<sup>2</sup>, porém, como diria Schwanke “não existe jogo de futebol com 22 bolas” (*In*: SILVEIRA, N.,

---

<sup>1</sup> Documento datilografado, sem título, sem datação, sem referência a local, disponível no ILHS. Constitui-se numa enquete provavelmente formulada por Schwanke a ele mesmo, sendo citada nessa dissertação como SCHWANKE-B, por haver outro documento feito pelo artista, igualmente sem título e sem datação (referido como SCHWANKE-A). Este documento, pelo teor das respostas, deve ter sido feito nos anos 90 (GUERREIRO, 2011, p. 124).

<sup>2</sup> “Perfis” será o termo adotado para designar a série de Perfis humanos realizados por Schwanke, composta por milhares de pinturas de perfis sem título; o termo foi utilizado por Schwanke em carta a Frederico Morais (1991) na qual referia-se aos *Perfis plásticos*, diferenciando-os dos *Perfis humanos*, através de desenhos esquemáticos dos dois tipos.

1986), tive que fazer uma escolha, um recorte, diante do grande número e da extensa variedade de obras que a compõe, e do tempo, relativamente curto, disponível para a realização dessa pesquisa, focando-a então em uma única obra, o seu “Livro de Artista”. Eu desconhecia a existência dessa obra, fiquei, confesso, extasiada quando deparei com aquele “livrão” pesado contendo “um mar de *Perfis*” cujas ondas me puxaram para um mergulho longo, profundo e arrebatador, que resultaram nessa dissertação.

Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951-92), “Luiz” para os íntimos, Schwanke para todos” (KLOCK, 2010, p. 39), foi pintor, desenhista, escultor, ator, cenógrafo e publicitário. Artista questionador e compulsivo, extrapolou limites, deixando uma vasta e expressiva produção, pertencendo, segundo CHEREM (2014, p.7), à “linhagem de artistas que inquietos e proliferantes, não podem ser reconhecidos por uma unidade temática nem estilística”. Presença constante na década 1980 em exposições e salões nacionais, obteve diversas premiações. Suas obras são encontradas em acervos particulares, em vários museus e instituições culturais e no Instituto Luiz Henrique Schwanke (ILHS) em Joinville, no qual se encontram guardados uma série de documentos, manuscritos e projetos e uma gama imensa de obras, que pertencem à família do artista, dentre elas o objeto desse estudo, o “Livro de Artista”.

Em 2002 foi criado oficialmente pela Prefeitura Municipal de Joinville, através do Decreto Municipal nº 10.632/2002, o Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke (MAC Schwanke), o primeiro museu de arte contemporânea do estado de Santa Catarina. No ano seguinte criou-se o Instituto Luiz Henrique Schwanke – ILHS (qualificado em 2005 como de Utilidade Pública Municipal e Estadual) uma instituição privada, sem fins lucrativos e de natureza cultural, com o intuito de funcionar como uma entidade mantenedora, administrando os rumos do MAC Schwanke e gerenciando as ações de pesquisa, intercâmbio e divulgação da obra do artista. Após 15 anos do decreto municipal o MAC Schwanke continua “sem uma sede física, mas vem atuando como museu na realização de inúmeros programas e ações, tais como seminários, palestras, oficinas, *workshops* e exposições” (JAHN, 2016, p. 19).

O conjunto da obra de Schwanke é extenso, denso, substancial, complexo, atravessado por diferentes forças, formas e tendências. Apesar de já fazer parte da história da arte brasileira do Século XX, carece de maior divulgação, de novos olhares e pesquisas, sendo poucos, por exemplo, que sabem da existência em Joinville, no ILHS, do grande acervo de obras do artista, de textos por ele elaborados, de

publicações a ele referentes e de documentos (projetos, cartas, *releases*, etc), um manancial pouco explorado e pouco conhecido. Um acervo mantenedor e fixador de memórias, potencial fonte e originário de possíveis reflexões e sentidos, a ser estudado, interpretado e difundido, para que não se torne pleno de objetos e vazio de significação. Ainda carece de narrativas, “escrituras” que possam contribuir para reafirmar, reconhecer e divulgar seu valor artístico e memorial enquanto parte do acervo de um artista pouco lembrado em sua cidade, mas nacionalmente reconhecido. Partindo do pensamento de que o estudo e a divulgação do patrimônio cultural de um povo, entendido como as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares, os monumentos históricos, a cultura, as obras de arte, os arquivos e bibliotecas, ou seja, todo e qualquer testemunho do fazer humano que tenha caráter memorial e de pertencimento para uma sociedade<sup>3</sup>, podem se tornar meios de despertar a motivação e o interesse dos indivíduos sobre a sua própria cultura, tornando-os mais sensíveis e conscientes da importância de suas raízes para preservação de sua história e de sua memória, essa pesquisa teve como um dos objetivos associar, à toda a fundamentação teórica realizada em torno da obra estudada, a sua exposição pública.

Agnaldo Farias<sup>4</sup>, que teve “o prazer de conviver com ele e perceber a profundidade de sua reflexão, de como era coerente e sofisticado”, refere-se a Schwanke como um “artista singular”, “uma fulguração, um artista da mais alta importância” e “que não pode ser esquecido” (*In*: KLOCK, 2010, p.15). Porém, mesmo estando vivendo num mundo caracterizado pela cultura da memória, no qual a procura pela materialidade, pelo objeto, pelos vestígios, traduz uma presentificação memorial, ansiando trazer vida e experiência para os arquivos e para os objetos (NORA, 1985),

---

<sup>3</sup> Segundo a Declaração da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), México 1985.

<sup>4</sup> Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Crítico de Arte e Curador. Foi curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000), de Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992), da Bienal Brasil Século XX (1994), curador-adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996), curador da representação Brasileira da 25ª Bienal de São Paulo (2002) e da representação brasileira da 54ª Bienal de Veneza, em 2011. Além de publicações regulares de artigos e críticas em alguns dos principais jornais e revistas nacionais, publicou vários livros referentes à arte contemporânea, tendo sido o editor/ organizador do livro “Bienal 50 anos” (2002), no qual foi incluída a obra “Cubo de Luz” de Schwanke.

a obra de Schwanke permanece pouco conhecida, carecendo de estudos e de maior divulgação.

Essa pesquisa, na qual se enfocou o estudo específico de uma das obras de Schwanke, o seu “Livro de Artista”, começou a ser desenvolvida a partir do momento em que tomei conhecimento da existência dessa obra única e incomum dentro da produção do artista. Iniciei pelo estudo do objeto livro tradicional, sua história e seus desdobramentos, para então me aprofundar nas teorias que envolvem a categoria da arte contemporânea denominada “livro de artista”, ou seja, quando ao objeto livro atribui-se o *status* de obra de arte. Penetrei no “mundo de Schwanke” relendo seus escritos, revendo seu acervo de recortes, analisando o seu “livro”, enquanto tentava viabilizar a sua exposição. Encarei essa dissertação como um registro formal da existência da obra, restrita a princípio ao ambiente acadêmico, enxergando na sua exposição para o público em geral, a possibilidade real de maior visibilidade, mesmo reconhecendo não ser Schwanke um artista de fácil leitura e assimilação. Entendo que essa memorização possibilitará que o trabalho do artista extrapole a erudição que o circunda e que obtenha o (re)conhecimento de um público maior, pois, indubitavelmente, são as atividades geradoras de conhecimento quanto ao acervo, os mecanismos possíveis de impedir a sua estagnação, o seu isolamento, o seu congelamento dogmático e sua conseqüente perda de identidade, em suma, o seu apagamento memorial.



**Figura 1** - Schwanke, *Livro de Artista*, década de 80  
Fonte: foto da autora, 2016



Nos anos 80 do século XX, Schwanke, um estudioso costumaz, em constante reflexão sobre o lugar da arte no mundo, realizou, paralelamente a outros tipos de trabalho (desenhos, pinturas, objetos, esculturas e instalações), uma profusão de pinturas por ele denominadas “*Perfis*”, que se encontram, em sua maioria, guardadas no ILHS, incluindo-se aí o seu “Livro de Artista”. Trata-se de um livro de grandes dimensões, encadernado no formato horizontal, com vinte páginas. Cada página do livro contém oito pinturas feitas individualmente à guache, em suportes variados (folhas de livros contábeis, de revistas, de apostilas), coladas lado a lado, perfazendo um total de cento e sessenta imagens. É uma obra que se distingue das demais da Série *Perfis* pela forma como a qual Schwanke a rearranjou, pela sua (con)formatação em livro. Trata-se de um exemplar único, com 160 pinturas semelhantes mas diferentes, com uma singular formatação - um livro - incomum para o artista que habitualmente as organizava em painéis. Essa obra carente de registros, ímpar, híbrida, única dentre os milhares de perfis pintados, tornou-se a razão desse estudo, objetivando a partir de sua singularidade e distinção, analisar sua significância dentro da poética do artista, e sua consonância, enquanto obra de arte, com a categoria de Livros de Artista da arte contemporânea.

Na busca pela compreensão, pelo desvelamento do “Livro de Artista” de Schwanke vários questionamentos surgiram, norteando o desenrolar dessa pesquisa no intuito de se obterem possíveis respostas que o embasassem quanto a ser uma obra de arte no formato livro. Enumero-os a seguir: o que torna um livro uma obra de arte, um “livro de artista”? Como se enquadram os “livros de artistas” dentro da arte contemporânea? Seria o “Livro de Artista” de Schwanke um livro de artista? Por quê? Qual a significância dessa obra, o “Livro de Artista” dentro da produção artística de Schwanke? Teria tido Schwanke a intenção de fazer um “livro de artista”, ou não? Com elaborar e expor esse “Livro de Artista”? Enfim, os objetivos dessa pesquisa foram: fundamentar o que seria um “livro de artista” e a partir de então avaliar se a obra de Schwanke pode ser assim categorizada; identificar o “Livro de Artista” de Schwanke enquanto obra pertencente à categoria artística “livro de artista”; avaliar sua significância e singularidade dentro da produção do artista e da arte contemporânea; promover sua exposição encarando-a como uma forma possível de divulgação, de registro de existência e de legitimação, afirmando seu valor quanto patrimônio cultural e artístico.

Na elaboração dessa pesquisa, aliada à ampla revisão da literatura pertinente à categoria “livro de artista”, ao artista Schwanke, à curadoria e exposição, que será especificada quando do detalhamento do conteúdo dos capítulos, foram realizadas várias visitas de estudo ao Instituto Luiz Henrique Schwanke, local em que se encontra guardada a obra estudada. Além do “Livro de Artista” que foi lido, fotografado e anotadas suas características físicas, foi lido e registrado o acervo documental: releases, cartas, textos do artista, textos sobre o artista (jornais, revistas, publicações), projetos de trabalhos, desenhos de esboços de obras, que ali se encontram guardados.

São cinco as etapas, não cronologicamente sequenciais, percorridas na elaboração textual dessa dissertação, que serão abordadas a seguir. À “introdução” e às “considerações finais” atribui os títulos “Pré-faces” e “Pós-faces” respectivamente, um trocadilho verbal alusivo aos textos que precede e que sucede ao detalhamento das “faces” pintadas por Schwanke, os seus “*Perfis*”, abordados no capítulos 1,2 e 3 enquanto livro de artista da arte contemporânea, enquanto obra produção do artista Schwanke e enquanto obra em processo de elaboração expositiva pública.

O Capítulo 1, “O Livro de Artista: a Arte além do objeto”, foi movido pela pergunta o que é um ‘livro de artista’. Para se aventar definição(ões) possível(eis) do que seria um de “livro de artista”, fez-se necessário a princípio, explanar os fundamentos que diferenciam um objeto de arte dos demais objetos, ou seja o que torna o objeto livro uma obra de arte. Feito isso traçou-se a trajetória do “livro de artista” na arte do século XX, no mundo e no Brasil. Nessa etapa o “Livro de Artista” de Schwanke é apenas referenciado, quanto ao tipo de livro de artista predominante no momento da realização das pinturas que o compõem e quanto ao tipo de livro de artista que poderia ser classificado.

A distinção entre “livro de artista” e os demais livros, foi embasada no pensamento de Pierre Bourdieu. A partir da noção de campo de Bourdieu, definido em linhas gerais como um espaço social ou um sistema estruturado e hierarquizado de posições, com regras que regem o acesso, o êxito e as posição de seus integrantes, o “campo das artes” seria o lugar em que a crença no valor da arte e no poder de criação do valor originário do artista é produzido e reproduzido de forma contínua (BOURDIEU 2007, p.289). Da “intenção” do produtor estabelece-se a demarcação entre os objetos estéticos (as obras de arte) e os objetos comuns, sendo essa intenção também produto das normas e das convenções sociais que delineiam o campo de

atuação, o campo artístico, no qual o artista (produtor) está inserido, ressaltando-se a incerteza e as mudanças historicamente possíveis que interferem nas fronteiras que diferenciam os simples objetos técnicos dos objetos de arte. A intenção estética direciona a percepção dos objetos de arte, priorizando a percepção de sua forma em detrimento de sua função (Idem, 2005, p.270); portanto, o objeto livro deixa de ser um objeto comum quando feito intencionalmente para ser um objeto estético, por um produtor inserido dentro do campo artístico, um artista.

Enquanto objeto comum e por todos conhecido, o livro, pensado sob o formato códice (*codex*), é compreendido como um conjunto de folhas unidas ou encadernadas por uma de suas bordas e protegido por capas. Portátil e geralmente feito de papel, em suas páginas a serem folheadas são encontrados elementos textuais impressos, imagens que possibilitam uma leitura linear e sua compreensão. De território no qual histórias, fatos e imagens, são contados, registrados e revelados, o livro, ao ter sua função originária corrompida por páginas que passam a ser geradoras de significações por características próprias e não meramente receptáculos, adquire experiências narrativas inusitadas que vão além de sua estrutura, do seu formato usual, liberando vetores e intensidades que extrapolam a razão de sua própria existência. Do objeto que “conserva algo de sagrado, algo de divino, não implicando um respeito supersticioso, mas o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria” (BORGES, 2001, p.197), artistas passaram a explorar sua forma, elegendo-o como campo de atuação, como local de obra, tornando-o uma obra de arte, o “livro de artista”.

As publicações brasileiras relativas ao tema “livro de artista” são ainda restritas com poucos livros e artigos publicados, raros catálogos de exposição e trabalhos acadêmicos (teses e dissertações). Paulo Silveira<sup>5</sup>, maior referência brasileira quanto ao tema, em seu livro “A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista” (2001), que me norteou em todas as etapas desta pesquisa, discorre sobre a instauração da categoria do livro de artista, problematizando sua conceituação a partir dos trabalhos de alguns de seus principais pesquisadores e da análise de obras de artistas nacionais e internacionais. Importante citar como fontes relevantes de pesquisa, o catálogo da exposição “Tendências do livro de artista no Brasil” (1985) de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, no qual as autoras fizeram um

---

<sup>5</sup> O Prof. Dr. Paulo Silveira, será referido nas citações textuais como SILVEIRA, P. pois há outro autor citado com o mesmo sobrenome (Natália Silveira, referida nessa dissertação como SILVEIRA, N.).

levantamento minucioso da produção brasileira, de 1920 a 1985, em livros de artista; o artigo “O livro como forma de arte” de Julio Plaza (artista espanhol de nascimento que em parceria com o poeta Augusto de Campos produziu livros-objetos) publicado em 1982 na Revista “Arte em São Paulo” no qual propôs um modelo de classificação do livro de artista, o primeiro organizado no Brasil. Há de se ressaltar o trabalho desenvolvido pelo professor Amir Cadôr, artista, mestre e doutor (com pesquisa sobre livros de artista), com várias publicações referentes ao tema, que organizou e instalou a primeira coleção especial de livros de artista em uma biblioteca universitária brasileira, a da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Na segunda metade do século XX o diálogo entre as artes visuais e a literatura ocasionou a diluição dos seus limites e a aproximação e o intercâmbio dessas linguagens. Poesia visual, arte, tipografia, texto, imagem, design intercambiaram-se, hibridizaram-se, gerando obras que romperam as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e assumiram-se como objetos de arte, representando uma linguagem nova, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes. É nesse campo de natureza híbrida e mestiça, um espaço indefinido, de movediças fronteiras, de intersecção e de convergência de linguagens e ideias que surgiram os denominados “livros de artista”, nos quais formas usuais de expressão foram retomadas com novos contornos.

O “Livro de Artista”, compreendido como obra intermediática e de natureza híbrida, habita um espaço no qual não cabem definições fechadas, “é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação” (VENEROSO, 2012, p. 83). A conceituação é “problemática” (SILVEIRA, P. 2001, p. 25), havendo divergências e diferenças conceituais entre os grandes estudiosos do assunto; no Brasil, apesar de haver uma produção expressiva e numerosa, as pesquisas teóricas são incipientes. Todo “livro de artista” é um objeto, mas não é uma obra de escritores, pesquisadores ou publicadores, pois não é uma obra literária; é de artistas, artesões, é de conformadores, e é uma obra de arte (SILVEIRA, P., 2001, p.13).

O “livro de artista” pode ser, tanto uma categoria da arte contemporânea no sentido amplo, a categoria artística “livro de artista”, como um subgrupo dessa categoria, no sentido restrito. Além do subgrupo “livro de artista” há o subgrupo “livro-objeto”; algumas características são aventadas na tentativa de se estabelecerem diferenciações nem sempre bem sucedidas, tais como: se múltiplos ou únicos, se publicáveis ou não, se o livro é suporte ou matéria plasmável. Embora possa se atribuir a qualificação de “livro de artista” à obras de séculos precedentes, foi somente a partir

dos anos sessenta do século XX, que a categoria adquiriu autonomia e legitimidade. Nessa dissertação o termo “livro de artista” como categoria e suas diferenciações foi empregado tendo por referência as proposições de Paulo Silveira em seu livro “A Página Violada” (2001).

Discorridas as definições e indefinições que circundam o “livro de artista”, foram arrolados os precursores e as influências que propiciaram o surgimento desta categoria artística na segunda metade do século XX, ressaltando-se a importância da arte conceitual e do movimento da Poesia Concreta no Brasil. O Livro de Artista do Schwanke foi analisado de forma breve nesse primeiro capítulo no intuito de atribuir-lhe uma classificação dentro do filo da arte contemporânea “livro de artista”, o que se revelou uma tarefa difícil tendo em vista que o mesmo não se encaixa completamente nos subgrupos existentes, cabendo-lhe nessa minha análise a atribuição de ser um “livro de artista” em *lato sensu*.

No capítulo 2, “Os múltiplos Schwake(s)” travei um diálogo com o artista analisando suas falas para entender sua poética e reconstruir seu percurso artístico. A Série *Perfis*, na qual está incluída a obra em estudo, foi pormenorizada, incluindo-se uma abordagem da chamada “Geração 80” da arte brasileira com a qual Schwanke dialogou a distância, para finalmente descrever e ler o seu Livro de Artista.

Para a elaboração dessa etapa foram necessárias várias horas analisando o acervo de documentos existente no ILHS, ou seja, ela baseou-se na pesquisa documental. Ali se encontra um “grande livro”, que se assemelha a um álbum com 46 páginas, elaborado e organizado por Schwanke, com recortes de jornais e revistas, com catálogos de algumas de suas exposições, textos de críticos sobre seus trabalhos, diplomas de premiações e fotografias de sua exposição na Escola Visual Parque Lage (Rio de Janeiro, 1990). Além deste livro há uma profusão de documentos: cartas pessoais que Schwanke escreveu a críticos de arte, a empresas solicitando patrocínio para obras de suas séries “Plásticos” e “Luz”; textos que ele elaborou, mas não os publicou em vida; manuscritos, desenhos e rascunhos de obras realizadas e a serem realizadas e de esquemas de montagem e de disposição das mesmas ao serem expostas; *releases* que encaminhou para a imprensa sobre exposições que realizou; entrevistas dadas por ele a jornalistas e a estudiosos da arte; numerosos recortes de jornais e revistas sobre suas obras, sobre exposições, sobre a criação e a atuação do MAC Schwanke e do ILHS e sobre sua morte. Encontra-se

ainda disponível no ILHS um acervo digital com a catalogação parcial das obras do artista que ali se encontram guardadas.

A trajetória do artista e pontos relevantes de sua curta existência foram descritos a partir de suas falas, que foram identificadas e transcritas através da leitura de reportagens que continham citações textuais de comentários feitos por ele e de entrevistas, algumas das quais respondeu por escrito. Havia dois textos de Schwanke publicados em vida, um de 1986, “Salão: o passaporte ideal para o artista?” publicado no Boletim Informativo do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre) e “Antinomia” publicado em 1991 no Jornal “A Notícia” de Joinville. Esse diálogo com Schwanke tornou claro a sua erudição, o quanto era profundo o seu conhecimento e a sua reflexão em torno da história da arte e da arte, de como havia toda uma elaboração mental, um pensamento em todas as suas criações e o quanto era minucioso na realização e montagem de suas obras. Tornou-se claro que havia um Schwanke expressivo e gestual contido dentro do Schwanke metódico e de minúcias.

Além do extenso acervo documental, foram fundamentais a leitura dos textos de Nadja Lamas e de Alena Marmo Jahn, teóricas que atuam em Joinville, renomadas estudiosas e pesquisadoras sobre o trabalho do artista, com teses e dissertações, curadorias de exposições e extensa publicação sobre Schwanke. Importante ainda para essa elaboração textual a realização do curso de extensão “Schwanke: Arquivos, Interloquções e Desdobramentos”, ministrado em 2016 no ILHS por Rosângela Cherem, com 40 horas de duração, no qual foi feita uma análise dos paradoxos contidos nos trabalhos, as filiações e pertencimentos inscritos na história da arte e as experimentações que se reverberam na produção do artista. Cherem foi responsável, ainda em 2016, pela curadoria da exposição “Schwanke: Habitar os Incorporais” em Florianópolis, que se desdobrou em 2017, já em Joinville, na mostra “Schwanke Circuito Expositivo” disposta em três espaços expositivos da cidade, e uma das organizadoras, junto com a professora doutora Sandra Makowiecky, do livro “Processo Pulsáteis” lançado na abertura da exposição “Schwanke: Caixas” (Joinville, 2015), com a curadoria de Nadja Lamas e Alena Marmo Jahn. Igualmente importantes o documentário “À Luz de Schwanke” (2008) de Ivi Brasil e Maurício Venturi, e o livro “Percurso do Círculo: Schwanke – séries, múltiplos e reflexões”, organizado por Kátia Klock, lançado em 2010 em Florianópolis e em São Paulo, que contém textos de Schwanke datilografados e manuscritos e de críticos de arte sobre o artista e suas

obras, croquis, desenhos, pinturas e fotos (de obras e de Schwanke); com tiragem de mil exemplares o livro foi distribuído gratuitamente para bibliotecas, museus, galerias, instituições de arte, críticos, jornalistas e pessoas ligadas às artes visuais.

O discorrer sobre a série “*Perfis*”, baseado nas referências acima descritas, publicações e acervo documental do ILHS, mostrou-se crucial para o entendimento do “Livro de Artista”, não somente por ser este composto por obras desta fase, na qual Schwanke produziu compulsivamente e com a qual recebeu várias premiações, mas também para se entender os suportes “pobres” utilizados, a pintura gestual, matéria, neo-expressionista dos milhares de “linguareudos” (alguns, assim denominavam os perfis humanos) que o aproximava da “Geração 80” da arte brasileira, a qual se contrapunha por seu rigor organizacional ao expô-las.

Após a análise dos elementos formais que constituem o “Livro de Artista” de Schwanke: os tipos de suporte, as densidades das pinturas, as cores, os traços, os olhos, as bocas com dentes e línguas, e como há línguas, a obra passou a ser “lida”. Nessa leitura, questões advindas da obra se apoderaram do leitor, de mim, gerando inquietações; apelos que demandaram respostas, não sob a forma de conceitos mas de fruição, pois uma obra de arte deve, antes de tudo, experienciada. Embasei-me nos pensamentos de Martin Heidegger (1889-1976), mais especificamente em dois de seus textos publicados: “A Origem da Obra de Arte”, de conferências proferidas em 1935 e 36, publicado pela primeira vez em 1950, usando-se aqui a edição brasileira de 2010 com tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro; e “A Questão da Técnica”, uma conferência que proferiu no ciclo de conferências cujo tema era “As artes na época da técnica”, realizado em Munique (1953), e publicado inicialmente em 1954. Nos dois textos, Heidegger faz uma reflexão dentro de uma perspectiva fenomenológica sobre arte e conhecimento; poética e poiesis são analisadas como aquilo que abre à verdade. Toda obra de arte como lugar da verdade diz respeito ao lugar do humano como obra de arte, isto é, desvelar a obra é o desvelar do humano que nela habita. Tanto o ser da obra de arte como o ser da arte, encontram na referência de sua essência,<sup>6</sup> o seu horizonte de tentativa de compreensão, sendo o artista aquele que somente cria um modo de apresentar o que o outro ainda não viu. Propõe que a arte seja pensada a partir da arte, não a partir de quem a criou ou

---

<sup>6</sup> Essência por Heidegger (2010, p. 35-37): “isto que algo é, como ele é. (...) O originário de algo é a proveniência de sua essência. (...) a arte é, ao mesmo tempo o originário para o artista e para a obra.” Assim, a essência da obra de arte é a arte.

daquele que frui, que deixe vir da obra o seu ser obra, a sua verdade, devendo liberar-se do já sabido, do conhecimento adquirido, pois só então torna-se possível aproximar-se do verdadeiro entendimento, da verdade de uma obra, só então torna-se capaz de experimentá-la e saber como realmente ela é.

Para Heidegger desvelar é deixar a obra ser uma obra; a obra não é obra sem os que a desvelam, pois assim como ela precisa dos que a criam, o criado (a obra) não pode ser sem os que a desvelam (2010, p. 169-171). Ou seja, a obra de arte se torna obra quando fruída, quando desvelada, portanto o “Livro de Artista” de Schwanke carece de desvelo, precisando ser exposto para deixar de ser um livro guardado no ILHS e tornar-se uma obra de arte perante aqueles que puderem dele fruir.

Fecho esta pesquisa com o Capítulo 3: “Sendo um entre mil: expondo o livro de artista de Schwanke” no qual abordo a concepção e a organização da exposição da obra estudada, no intuito de responder por quê e como expô-lo. O “Livro de Artista” de Schwanke é uma obra híbrida e ímpar dentro da produção do artista, ou seja, é único (um) dentre os milhares de *Perfis* por ele pintados e expostos em grandes painéis por ele meticulosamente planejados. Alia-se à singularidade da obra o seu quase completo anonimato, sabendo-se ser o silêncio “a maneira mais radical de excluir um objeto do campo da estética” (CAUQUELIN, 2005, p. 157).

Como embasamento para a elaboração da exposição do “Livro de Artista” foi relevante o estudo dos modelos expositivos, origens e mudanças, através dos tempos, da abrangência da atuação curatorial, e do valor e significado que são atribuídos, dentro do sistema da arte contemporânea a esse evento, a uma exposição de arte. Foi de grande valia a análise da trajetória percorrida pelas exposições, desde os gabinetes de curiosidades às exposições de arte moderna, elaborada por Rejane Cintrão em seu texto de 2010, “As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. As explanações de Lisbeth Rebollo Gonçalves, em seu livro de 2004, “Entre cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX”, quanto às formas de exposição artística, às quais se somam questões referentes à curadoria (surgimento, abrangência, tipos) e detalhamentos da concepção, organização e montagem das mostras de arte. Livros como: a publicação de 2008 do Grupo de Estudos de Curadoria do MAM de São Paulo; como “Uma breve história da curadoria” de Hans Obrist (2010); como “A curadoria como historicidade viva” (2010) organizado por Alexandre Ramos, contendo textos, entrevistas com curadores e relatos



curatoriais, ajudaram-me a entender a atuação do curador e quão relevante é a curadoria.

Para se entender a importância da exposição de arte nos dias atuais, e de que forma ela se insere dentro do sistema das artes, usaram-se como fundamentação as ideias de Anne Cauquelin em seu livro “Arte Contemporânea: uma introdução (2005). Cauquelin alega que a sociedade atual vive no “regime de comunicação”, que tem por princípio tornar “tudo visível”. Afirma que a arte só existe enquanto tal, se inserida em seu próprio sistema, que é entendido como a estrutura que reúne e organiza (ou é organizada por) elementos que se inter-relacionam e propiciam seu funcionamento, do qual a exposição faz parte. A exposição atua como elemento articulador das interações entre os componentes do sistema da arte e gerador da visibilidade da obra possibilitando seu encontro com o público.

Como etapa final desse capítulo é discriminado o processo curatorial arrolado na exposição do “Livro de Artista” de Schwanke; a escolha do local, a ambientação, a cenografia, levando-se em consideração fatos e elementos importantes da vida do artista e de sua poética. Seu passado pelo teatro, seu fascínio pela luz, seu gosto pela ordenação foram respeitados e representados.

Após esse breve apanhado dos capítulos escritos, vamos a eles.

## CAPÍTULO 1 – O LIVRO DE ARTISTA: A ARTE ALÉM DO OBJETO

### 1.1 - SENDO OBJETO E SENDO ARTE: O LIVRO DE ARTISTA

Que é um livro, se não o abirmos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante.<sup>7</sup>

O homem vem exercitando formas de transmitir informações, de expressar seus sentimentos e de ilustrar seu cotidiano desde sempre, desde o primeiro gesto, o primeiro grito, o primeiro desenho nas cavernas, desde o surgimento da escrita. O livro, um suporte para a escrita tal como o conhecemos hoje, é, na verdade, uma derivação do formato do modelo do códice (códex) cristão, no qual folhas soltas de pergaminho, com escrituras sagradas, eram reunidas em cadernos costurados ou colados em um dos lados, encapados com material mais resistente. Os livros, clássicos e nobres depositários do conhecimento, são “um volume no espaço” (PLAZA, 1982, p.1) e, em sua fisicalidade, marcam presença, são tácteis e espaciais. Livros são territórios, onde histórias, fatos e imagens, são contados, registrados e revelados, e que, ao terem sua função originária corrompida por experiências narrativas inusitadas acabam por extrapolar a estrutura do seu formato usual, liberando vetores e intensidades que ultrapassam a razão de sua própria existência, tornando-se, às vezes, obras de arte.

Esta dissertação desenvolveu-se em torno do estudo de um livro, de um “livro de artista”, melhor dizendo, “do Livro de Artista do Schwanke”. Não é um livro sobre o artista Schwanke e, menos ainda, um livro com reproduções de suas obras. Trata-se de um livro contendo algumas de suas obras, o qual foi “feito” pelo artista Schwanke, sendo, portanto, um “livro de artista”. Mas o que o torna um “livro de artista”, um objeto de arte? O que o distingue dos demais livros?

O livro de artista, enquanto objeto livro obra de arte, possui qualidades que lhe são inerentes e que transcendem ao contexto, ou ele adquire o atributo de ser objeto de arte, quando é visualizado dentro de um contexto que lhe confere tal atribuição? Na realidade, ele adquire esse atributo, de objeto de arte, de obra de arte, inicialmente

---

<sup>7</sup> BORGES, J.L. Cinco Visões Pessoais, 1985, p.11

por ser uma produção de um autor (o artista) que se encontra inserido e reconhecido dentro de um contexto legitimador, o sistema da arte. Esse contexto, o sistema da arte, institui regras e predisposições que delimitam o campo da arte, definindo seus participantes e as categorias da interpretação estética.

Em linhas gerais, segundo Bourdieu (2007), o “campo” se define como sendo um “sistema” ou “espaço social” objetivamente estruturado e hierarquizado de posições, com regras instituídas que regem o acesso e o êxito no campo, e que determinam a posição ocupada por seus integrantes. Os integrantes de um campo lutam pela apropriação do “capital cultural” e legitimação, ou seja, pelo poder de definir o que é ou não digno de integrar o jogo pelo referido capital e, conseqüentemente, de incluir ou excluir aqueles que têm pretensões de legitimidade. O autor esclarece que o “campo artístico”, em particular, é o “lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista” (BOURDIEU 2007, p.289), diferenciando-se, então, de outras esferas de produção da vida social, de outros campos.

Segundo Bourdieu (2005), os objetos de arte diferem dos demais objetos produtos do fazer humano, pelo fato de exigirem “uma percepção guiada por uma intenção propriamente estética, ou seja, a percepção de sua *forma* muito mais do que de sua *função*” (2005, p. 270), porque:

[...] os produtos da atividade humana socialmente designados como obras de arte (por sua exposição em museus, além de muitos outros signos de consagração) podem tornar-se objeto de percepções consideradas muito diferentes, desde uma percepção propriamente estética considerada socialmente adequada à sua significação específica, até uma percepção que não difere tanto por sua lógica como por suas modalidades daquela aplicada na vida cotidiana aos objetos cotidianos. Por ser produto de uma história particular, tal distinção impõe-se pelo arbitrário do fato social. (BOURDIEU, 2005, p. 269)

Ou seja, o que diferencia os objetos comuns dos objetos estéticos, as obras de arte, depende, a priori, da “intenção” do produtor. Na verdade, essa intenção constitui, ela própria, o produto das normas e convenções sociais que delimitam o “campo” no qual o produtor, o artista, encontra-se inserido e legitimado. Ou seja, é objeto de arte aquele que é produzido intencionalmente como tal, por um ser reconhecido como

artista dentro do campo das artes, que tem, então, o poder de reconhecer e legitimar o produtor como artista, e o seu produto como objeto estético, como obra da arte.

Quando Bourdieu refere que a percepção estética do objeto de arte se diferencia da percepção dos objetos cotidianos, por se fazer a partir de sua “forma” e não da sua “função”, pode-se subentender que o objeto de arte possui propriedades estéticas que o identificam como tal e que se relacionam com o contexto em que está inserido. Subentende-se, então, que o espectador precisa dominar os códigos de percepção estética, para poder reconhecer a obra de arte como tal, e compreender as relações que ela estabelece no meio estético. O conhecimento estético habilita o indivíduo a reconhecer, na obra de arte, suas características estéticas, e essa competência, essa capacidade de domínio dos "códigos de deciframento estético" é, adquirida através do contato com obras de arte e do aprendizado de referências estéticas. Pois:

[...] ao designar ou consagrar certos objetos como dignos de serem admirados, certas instituições (escola, família) são investidas de poder delegado de impor um arbitrário cultural, arbitrário das admirações, e por esta via estão em condições de impor uma aprendizagem ao fim da qual tais obras poderão surgir como naturalmente dignas de serem admiradas. (BOURDIEU, 2005, p. 272)

Para Bourdieu, o grau em que uma obra de arte se torna legível depende da distância existente entre o que a obra, em si, apresenta para ser decodificada enquanto arte, e a capacidade individual de assimilação do código disponível na obra, socialmente incorporada pelo seu fruidor (2005, p. 286). Pois, “toda obra é, de algum modo, feita duas vezes: primeiro, pelo produtor e depois, pelo consumidor, ou melhor, pelo grupo a que pertence o consumidor (idem, p. 286).

Conquanto se possa pensar, segundo Bourdieu, que a percepção estética seja um processo adquirido, “cultivado”, influenciado pelas condições de acesso à arte e aos bens culturais, a obra de arte tem em si mesma, como caráter fundamental, a possibilidade de abrir e instaurar sentidos, mundos que perpassam, ultrapassam tais aprendizados. A relação sujeito-objeto não funda a arte; é, sim, uma consequência dela, a arte. O perceber sensível do objeto de arte, antes atribuído como dependente, ora de seu criador, ora de seu contemplador, Heidegger (2010)<sup>8</sup>, denomina “vivenciar”,

---

<sup>8</sup> A leitura do “Livro de Artista” de Schwanke, no capítulo - 2 desta dissertação, fundamentou –se nas ideias de Martin Heidegger, em seu ensaio “A Origem da Obra de Arte”, edição brasileira de 2010.

pois, segundo o filósofo, “o modo como o ser humano vivencia a arte é que lhe deve dar a explicação de sua essência” (2010, p. 201). Portanto, o “Livro de Artista” de Schwanke é uma obra de arte, enquanto objeto intencionalmente feito para fruição estética, produzido por um agente (o artista Schwanke) reconhecido e legitimado dentro do campo artístico, dentro do sistema da arte, sempre passível de ser apercebido por aqueles que a ele tiverem acesso.



**Figura 2** - Schwanke, *Livro de Artista*, (20 páginas), década de 80. Foto da autora, 2016

O livro de artista é uma categoria artística definida por sua mídia - o livro - e não por sua técnica. Surgida na arte, resultando de trocas ocorridas entre as artes visuais e a publicação de livros, é uma obra de vanguarda, simultaneamente artística e editorial. O entendimento da autonomia desse tipo de arte foi legitimado no final do século XX, principalmente a partir dos anos sessenta, em decorrência da arte conceitual; mas foi a década de 1970 o seu período de maior divulgação devido ao incremento dos canais internacionais de informação e da consoante multiplicação de considerações teóricas (SILVEIRA, P., 2001, p. 30).

Alguns livros de artistas são feitos para serem lidos, outros para serem olhados ou tocados; e outros exigem as três ações: são formas de expressão relacionadas com o código convencional, mas que sinalizam outros territórios poéticos, outras possibilidades conceituais, convertendo-se em livros distintos, passíveis de leituras alheias ao seu suporte, que se expandem, que se dobras e se desdobram no espaço, ampliando a capacidade de interpretação. Desafiam e desconstroem os princípios de mecanicidade, de seriação e de originalidade, de forma e conteúdo, do comum e da raridade, da preciosidade.

Sim, todo livro é um objeto, mas ao romperem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumirem como objetos de arte, configuram uma nova linguagem, uma nova forma de narrar, deslocando-se para um entre lugar onde literatura e arte, visual e verbal se mesclam e se confundem. Como seria, então, este objeto de arte, o livro de artista?

## 1.2 - O LIVRO DE ARTISTA: POSSÍVEIS CONCEITOS E HISTÓRIA

O livro é um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos. O livro é signo, é linguagem espaço-temporal. (PLAZA, 1982, p.1)

A dificuldade em se definir “livro de artista” inicia-se com a existência, em português e também em outros idiomas, de muitas palavras referentes ao “campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, livro-obra” (SILVEIRA, P., 2001, p.25-26). A designação como conhecemos hoje, livro de artista, foi registrada em uma de suas primeiras vezes para uma exposição no *College of Art*, ocorrida em 1973, na Filadélfia (SILVEIRA, P., 2002, p.3).

As formas de expressão e as propostas de livros de artistas são múltiplas, heterogêneas e intercambiáveis, difíceis mesmo de serem especificadas, de serem conformadas dentro de uma categoria. As confusões e incertezas teóricas ainda são muitas e são poucos os textos que propõem soluções quanto à melhor nomenclatura

e à categorização. Em português são poucos os livros publicados dedicados ao assunto, sendo predominante, entre os referenciais disponíveis, os catálogos de exposições, com artigos relacionados ao tema, além das fotos das obras expostas. Em boa parte das abordagens, predomina a indefinição, a imprecisão, e as soluções propostas acabam se tornando mais delimitadoras do que esclarecedoras, que se contorcem dentro do ambiente híbrido em que transitam os livros de artistas, obras plurais, complexas quanto à temática, matérias-primas, plasticidade e meios de produção.

Optou-se, nesta pesquisa, ser consoante ao posicionamento e aos conceitos do pesquisador Paulo Silveira (2001), uma referência brasileira no assunto. Silveira admite, de antemão, ser “muito problemático” o conceito de “livro de artista” que, em sua fundamentação quanto obra de arte, acaba pondo em xeque ideias, não só de pesquisadores de arte e de artistas, como também de especialistas de áreas correlatas: da estética, da literatura, da biblioteconomia e da comunicação. Podendo designar “tanto a obra como a categoria artística”, o livro de artista, segundo o autor, “não precisa ser um livro, bastando, mesmo que remotamente, ser a ele referente”, e que, por envolver “questões do afeto”, tem na imprecisão de limites traduzida por meio de propostas diversas (gráficas, plásticas ou de leitura), uma condição que requer, às vezes, colaboração interdisciplinar em sua concepção e execução, ocasiões nas quais ele pode ser apenas parcialmente executado pelo artista (SILVEIRA, P., 2001, p.25-26).

Silveira reitera a condição de ser o livro de artista “um filo, um tronco formal” da arte. Nesse filo, nesse grupo de produções artísticas, estariam incluídos o “livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação)”, o livro-objeto (que historicamente precedeu o livro de artista propriamente dito, assumindo de maneira geral um caráter escultórico), o “livro-obra (muito mais uma qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo)”, e até mesmo certas instalações, alguns experimentos digitais e todo um mundo de objetos ou situações por ele denominadas como sendo “livros-referentes”, mesmo que remotamente (SILVEIRA, P., 2012, p. 52). O diagrama feito por Clive Phillpot<sup>9</sup> em 1993 e citado por Silveira, pode ser entendido como um orientador no sentido de tornar mais claro as possíveis delimitações e divisões dos livros de artista. “Assim, *artist’s books* podem ser *literary*

---

<sup>9</sup> Clive Phillpot: especialista em livro de artista, bibliotecário, curador e escritor. Fundou a coleção de livros de artista da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, da qual foi diretor de 1977-94.

*books, bookworks* ou *book objects*, independente de serem múltiplos ou únicos (SILVEIRA, P., 2001, p. 51).

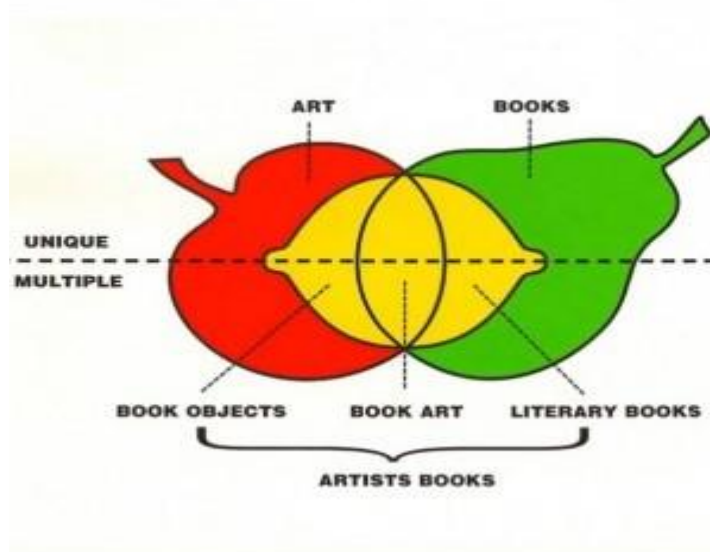


Figura 3- Clive Phillpot, *Diagrama*; 1993.

Disponível em: <http://minabach.co.uk/blog/wp-content/uploads/2013/02/Clive-Phillpot-book-arts.jpg>

No universo de produção artística do filo da arte contemporânea, denominado “Livro de Artista”, a forma de apropriação ou de intervenção sobre o objeto livro constitui-se uma característica capaz de estabelecer diferenças, configurando-se, então, os subgrupos ou subcategorias supracitadas. Dentro do filo “Livro de Artista”, há o subgrupo, também denominado “livro de artista”, no qual a estrutura física tradicional do livro praticamente não é alterada, se comportando-se como suporte para a realização da obra que mais comumente se materializa como um produto gráfico, impresso, múltiplo, no formato de um livro ou livreto, com número variável de páginas, contendo ou não, textos, segundo Silveira (2001). O outro subgrupo denominado “livro-objeto” englobaria as obras que usam o suporte livro como material plasmável, impondo-lhe ou não, violações, enfatizando suas qualidades próprias de coisa inanimada, individual, distinta e coerente. Os livro-objetos são em geral, mas não exclusivamente, “peças únicas, fortemente artesanais e ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei, ou à perseverança formal” (SILVEIRA, P., 2001, p. 31). Abaixo, um exemplo de livro-objeto múltiplo (1.000 exemplares), o livro “Caixa Preta” (1974) de Julio Plaza e Augusto de Campos.





**Figura 4** - Julio Plaza e Augusto de Campos, *Caixa Preta*, 1974

Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Disponível em: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2014/11/Caixa-Preta-1024x768.jpg>

O “livro-objeto” definido pelo projeto (“escultórico”), e o “livro de artista”, definido pela estratégia (manter a estrutura física do livro) compartilham o mesmo espaço artístico, cada um com as especificidades que os delimitam e com as características que os aproximam, interagindo entre si numa categoria mais ou menos bipartida, a categoria “Livro de Artista”, com uma identidade própria que a distingue de outras categorias, como a da escultura ou da pintura, por exemplo, segundo Silveira. Ao discutir “livro de artista” como uma obra de arte, Derdyk enfatiza a passionalidade envolvida em sua fruição, enumerando a série de ações que ela requer: “olhar, pegar, abrir, folhear, fechar, virar, vincar, furar, sobrepor, dobrar, ler, justapor, acumular, rasgar, costurar, atravessar, cortar, trocar, tocar”. Para cada leitor, múltiplas ações e leituras, táteis ou visuais, tornam-se possíveis, surgindo do contato corpo a corpo, passo a passo, página a página (2012, p. 171).

Todo livro de artista é um objeto, mas “ele não é uma obra literária, pois a “obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro de artista é de artistas,

artesões, é de editores. É de conformadores.” (SILVEIRA, P., 2001, p.13). Arraigado nos territórios de ligação, de sobreposição e de interseção (ou interpenetração) dos mundos da arte e da comunicação, o livro de artista é, por vezes, confundido com o livro de arte. Mas, que fique claro que “um livro de arte não é um livro de artista”, é um livro “comum”, um suporte de informação, tendo como assunto a arte, sua história, seus agentes ou seus produtos, pertencendo somente ao mundo da comunicação. (SILVEIRA, P., 2002, p.3).

O livro de artista não é o local para as reproduções de trabalhos de arte, mas sim, para a obra original; é o campo primário para a realização da obra, que aí se instala, quando o artista manipula a página, o formato e o conteúdo tradicional do livro. No livro de artista, as primeiras informações que tocam o leitor são as de natureza material, cuja sensibilidade é despertada e convocada pelo volume e peso, pela cor, pelo tipo e textura do papel, pela costura, pelos vincos, dobras e marcas, que se comportam com verdadeiros veículos que os transporta através dos sentidos, para outros campos de sentidos. (DERDYK, 2012, p.167).

Nos “Livros de Artista”, a Arte, conformada em livro, em suas formas e dogmas, apropria-se da página como suporte ou matéria, onde se instala equilibrando-se entre o respeito às conformações tradicionais e a transgressão às normas consagradas da apresentação do objeto livro. A arte absorve e apodera-se, a princípio, das características fundamentais do livro quanto a seus atributos formais, que o configuram como um objeto portátil composto por folhas presas a uma capa, com um sistema de leitura sequencial que lhe é peculiar, mas concomitantemente, impõe-lhe transgressões e inovações, instaurando um outro pensar sobre este objeto. O livro como objeto de arte é interdisciplinar e assume o caráter de universalidade que contém as obras de arte, a sua capacidade de desvanecer fronteiras e o seu possível não pertencimento a um único território. Alheios ao seu suporte, os livros de artista almejam expandir, extrapolar, esticar a sua habitação.

No livro de artista, o leitor transforma-se em um leitor-autor, pois o livro não mais “se conforma em funcionar como mero anteparo que suporta, de maneira isenta, o peso da tinta impressa, figurando palavras ou imagens” (DERDYK, 2012, p. 167). Suas páginas deixam de ser suportes isentos, tornam-se terrenos movediços, espaços experimentais, poéticos, sem compromisso de ter de contar coisa alguma, a não ser a própria experiência do leitor que vai desfolhando camadas de sentidos quando de seu manuseio.

Em suma, considerar-se-á como sendo “livro de artista”, no sentido lato, um filo das artes visuais, reconhecido e legitimado, segundo Bourdieu, pelo “campo artístico” ao qual pertence e no qual se origina. Nesse filo, estão englobados livros literários feitos por artista, mesmo quando não têm evidentes valores plásticos; e livros de artista propriamente ditos, no sentido estrito, e livros objeto, ou seja, obras escultóricas e matéricas desprovidas de elementos bibliográficos.

### **1.2.1 – Aspectos históricos do Livro de Artista**

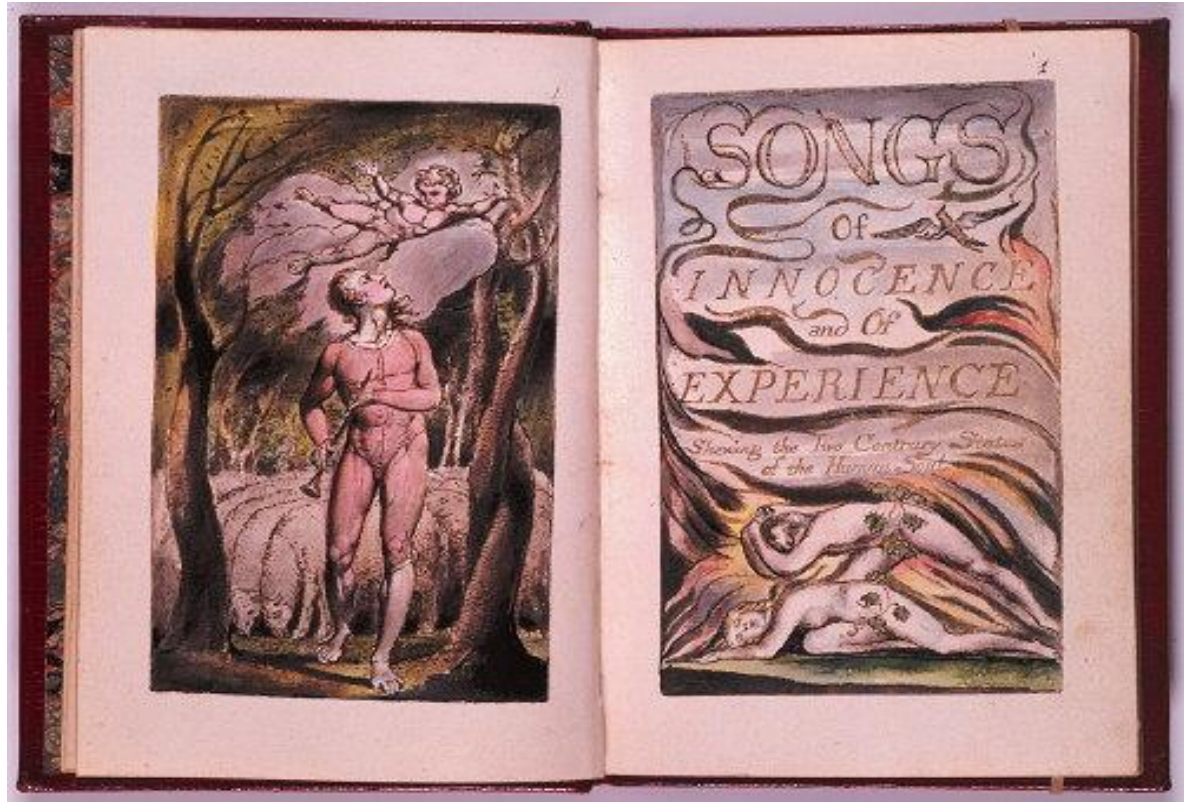
O percurso histórico da criação do livro de artista deu-se a partir das correlações entre o livro (códex) e as experiências artísticas. Experiências de ocorrência múltipla e intercambiável, consonantes com o habitual ir e vir de teorias, técnicas, procedimentos e linguagens que caracterizam as práticas artísticas em geral. Na segunda metade do século XX, do turbilhonamento do já estabelecido e da convergência de modificações reconfigurantes, no espaço comum de interação de bens e serviços culturais que não são arte com a arte, o espaço da intermídia, o “espaço do entre” (SILVEIRA, P., 2002, p. 2), um híbrido se instala: o livro de artista, mesclando e mixando campos antes específicos e não interpenetráveis. E é nesse contexto intercambiante, entre livro e arte, que se insere o livro de artista.

O livro de artista, enquanto objeto de arte, é um híbrido. Como ele se enquadra na noção de híbrido? Discutida tanto na arte, como na cultura e na ciência, a hibridação implica cruzamentos, num sentido de interpolação, mutação, atravessamento, seguindo a ideia de substituição de uma coisa. Em termos da arte, “híbrida” seria aquela produção que se afasta do habitual ao mesclar conceitos e práticas não habituais até então, amplificando o seu significado inicial de união de duas coisas distintas, ao transgredir e explorar além dos limites entre os gêneros e as categorias (WANNER, 2010, p. 1530). Portanto, no que diz respeito à dimensão estética do conceito de hibridismo, podemos constatar que, nas artes, ele se constitui como um modo de fazer que pode reunir, tanto gêneros diferentes das artes visuais (pintura, escultura, fotografia), quanto campos artísticos diversos (música, cinema, dança), e que o livro de artista, ao romper com a concepção tradicional de livro e reiterado como objeto de arte em contextos específicos, contrapõe propósitos, assumindo a condição híbrida ao situar-se entre linguagens, indo de um campo a

outro: de objeto literário a objeto plástico, associando categorias e contrapondo o inusitado ao usual, oferecendo à percepção novos sentidos.

De trocas ocorridas entre as artes visuais e a publicação dos livros, notadamente na segunda metade do século XX, surgiu o livro de artista, obras simultaneamente artísticas e editoriais, nas quais as narrativas passaram a escapar dos conceitos usuais, desengatando da forma livro, outros sentidos. Segundo Silveira, a origem do livro de artista enquanto categoria da arte não foi espontânea ou orgânica, mas sim, conquistada e intencionalmente construída. O livro de artista é “uma manifestação da cultura fragmentada do século XX”, assumindo conformações diversas com nuances de função. O livro de artista “é o que é porque quer ser”. (SILVEIRA, P., 2001, p. 248).

A demarcação temporal específica, quanto ao surgimento do livro de artista, é imprecisa e sujeita a variações interpretativas, já que o conceito, em si, de livro de artista, se instituiu cronologicamente posterior às obras que podem ser aceitas como tal. Dessa maneira, os cadernos de Leonardo da Vinci, dos séculos XV e XVI, os livros publicados no século XVIII de William Blake, poeta, pintor e gravador, e possivelmente o primeiro artista a pensar o livro como suporte para uma obra de arte, e a *Boîte Vert* de Marcel Duchamp (1934) podem ser considerados “livros de artista”, aplicando-se, retrospectivamente, o conceito criado dentro do sistema da arte, a partir da década de 1970, para os objetos da arte assim qualificados (SILVEIRA, P., 2001, p.30).



**Figura 5** - William Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, 1789.

Fonte: <https://www.bl.uk/britishlibrary>

Diálogos entre a literatura e as artes visuais ocorreram de forma pontual e não linear, através dos séculos, em obras nas quais se observa a diluição dos limites rígidos entre as diferentes linguagens e práticas artísticas, aproximando o texto e a imagem, e as formas de produção. William Blake, no século XVIII, e William Morris, no século XIX, segundo Drucker (2012; p.22), estabeleceram precedentes únicos, fazendo uso do livro como uma produção artística. Suas obras continham certas características que, posteriormente, estariam expressas nos, já denominados, livros de artista. Ambos foram artistas com uma visão diferenciada do livro, encarando-o como uma forma capaz de gerar força para a transformação espiritual e social.





**Figura 6** - Marcel Duchamp, *Boîte Vert*, 1934.

Fonte: <https://www.eba.ufmg.br/museologia/duchamp/index.html>

Na passagem do século XIX para o XX, pode-se reconhecer em análise retrospectiva, diferentes origens modernas ou pré-modernas dos livros de artistas contemporâneos, os chamados chamados “*livres de peintres*” (livros de pintores), que resultaram, na maioria das vezes, de parcerias entre pintores e poetas (como no encontro de Stéphane Mallarmé e Edouard Manet em *Le Corbeau*<sup>10</sup>, de 1875) ou em grandes volumes ilustrados, como os álbuns editados por Ambroise Vollard (SILVEIRA, P., 2002, p.4). As técnicas de ilustração passaram a ser exploradas por poetas e escritores, individualmente ou efetuando parcerias, tornando o campo da página não só um espaço a ser preenchido por texto, mas como um local de visualidade possível para a escrita e a imagem, sem hierarquia ou subordinação específicas, formando ou não relações. “Artistas participaram de projetos com livros, tendo como elementos de sua paleta de criação o texto, o visual da escrita, o potencial espaço da página e as possibilidades de ilustração” (NEVES, 2009, p.65).

<sup>10</sup> Tradução francesa do poema de Edgar Allan Poe, *The Raven* de 1845.



**Figura 7** - Stéphane Mallarmé e Édouard Maner, *Le Corbeau*, 1875  
 Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items>

O início do século XX foi marcado por transformações sociais, políticas e econômicas, pelo desenvolvimento filosófico e científico, que resultaram na mudança da visão de mundo pelo homem. Na Europa, as “vanguardas artísticas”, refletiam o período de complexidade, multiplicidade e simultaneidade de ideias. Com características e especificidades, as vanguardas aproximavam-se, compartilhando atitudes de questionamento e de rejeição ao passado. Tendo as experimentações como método, as vanguardas assumiram a subjetividade e o irracionalismo humano, e o descompromisso com a representação figurativa do mundo. Alguns trabalhos desse período podem ser, retrospectivamente considerados, como sendo “livros de artistas”, incluindo-se aí os livros-objeto e os álbuns dadás e surrealistas (a já citada Caixa Verde, 1934, como ficou conhecida “A Noiva despida pelos seus celibatários, mesmo”<sup>11</sup>, de Marcel Duchamp, composta pela coletânea de reproduções de projetos e anotações feitos pelo artista para a sua obra homônima, realizada vinte anos antes); as diversificadas experiências do futurismo (*Parole in libertà futuriste: tattili-termiche*

<sup>11</sup> Tradução livre do francês *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*

olfativo”1932, de Tullio d’Albisola e Filippo Tommaso Marinetti), os livros eslavos nos quais se destacava a tipografia experimental; e “as experiências gráficas propiciadas por manifestos, produtos ou eventos contestatórios ou libertários” (SILVEIRA, P., 2002, p. 4).

E segundo Drucker (2012, p.1), os livros de artista, com raras exceções, não existiam em sua forma habitual, antes do século XX. Ainda, segundo a autora (DRUCKER, 2012, p.21), o Livro de Artista surgiu de maneira não linear e em pontos simultâneos, oriundos da inter-relação entre Arte, Design e Poesia, e é somente no final desse século, a partir dos anos 60, que o livro de artista adquire autonomia e legitimidade, passando, então, a ser considerado como uma categoria de obra de arte.

Na década de 60, o coletivo de artistas britânicos *Art&Language* estabeleceu os princípios teóricos da Arte Conceitual, tendo por veículo de sua prática artística *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Até então, a categoria de “fabricante (*maker*) de arte visual” era atribuída exclusivamente ao produtor de um objeto de arte visual; porém, no âmbito da Arte Conceitual, os artistas, intencionalmente, passaram a considerar várias construções teóricas como trabalhos de arte, ou seja, fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituíam, muitas vezes, o mesmo procedimento (FERREIRA, 2009, p.238).

A Arte Conceitual questionou, então, os aspectos identificadores do objeto artístico, ou seja, a objetividade material, a autonomia, a especificidade do meio e a visualidade, e rompeu com a hierarquia de linguagem encabeçada pela linguagem “diretamente lida a partir do objeto”, ou seja, visual, passando a valorizar as linguagens ditas de apoio, até então consideradas como ferramentas explicativas e elucidativas em relação ao cerne criativo central. Na Arte Conceitual, as imagens eram reconhecidas como análogas à linguagem, ou seja, uma obra de arte poderia ser lida. O inverso era considerado igualmente verdadeiro: “as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem” (ARCHER, 2001, p. 87).

Os artistas conceituais seguiam diferentes linhas com foco variando de conflitos ideológicos a questões políticas. Grande parte dos trabalhos tinham um aspecto documental importante, prestando-se à publicação em revistas. As publicações podiam fornecer não apenas a imagem de uma obra de arte que existia noutro lugar, ou algumas notícias sobre ela, mas também, no caso de trabalhos compreendidos por elementos textuais e fotográficos, a própria obra de arte, ou seja, palavras funcionando analogamente à imagem na produção da obra, como acima citado



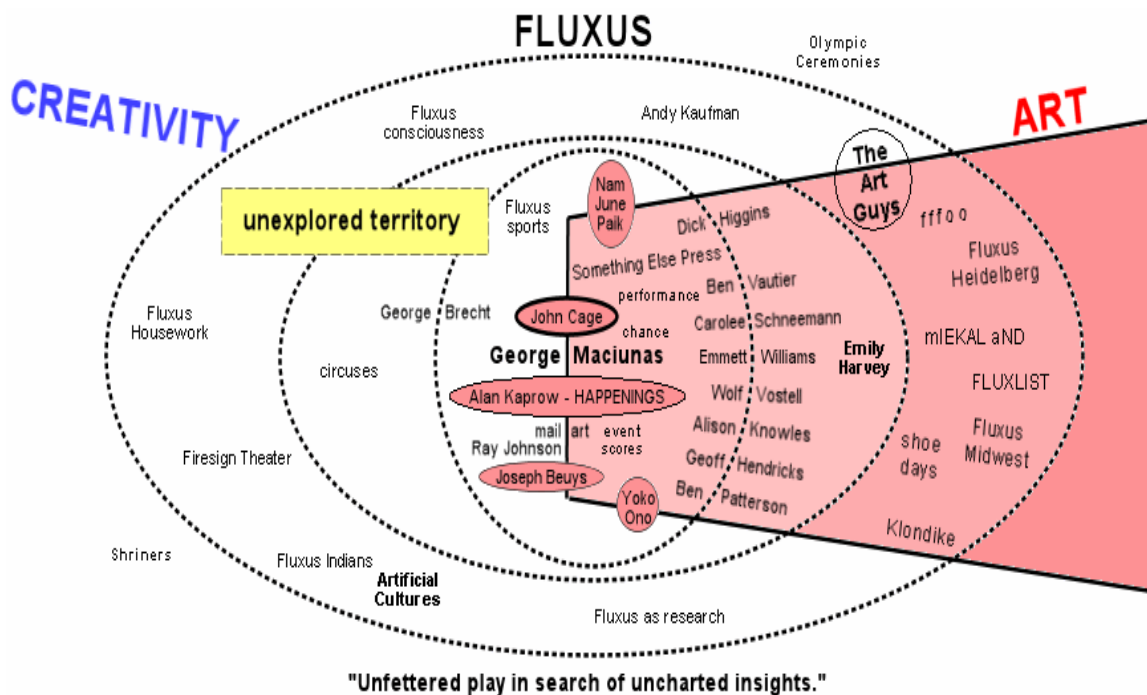
(ARCHER, 2001, p. 87). Essa possibilidade e facilidade de circulação da informação contribuiu para o internacionalismo da Arte Conceitual e consoante multiplicação de considerações teóricas.

Os anos 1960, nas artes, foram marcados pela quebra com o modernismo, pelo desejo dos artistas de ultrapassar as fronteiras, de sair do espaço institucionalizado, transcendendo as paredes tradicionais - museus, salões e galerias, de ir além do “cubo branco”. Na busca desse espaço em outros locais, como o espaço público, ou o espaço das publicações eventuais ou periódicas, o livro de artista tornou-se um espaço possível. O livro passou a ser a arte para as massas, um disseminador de arte para um público mais abrangente, fazendo o papel de lugar substituto das paredes da galeria e de espaço de “apresentação pública”.

Também na década de 60, surgiu o grupo Fluxus, integrado por artistas de nacionalidades diversas, como o lituano George Maciunas, o inglês Dick Higgins, os alemães Joseph Beuys e Wolf Vostell, o coreano Nam June Paik, o francês Ben Vautier e a japonesa Yoko Ono. Segundo Archer (2001, p.33-34), o Fluxus foi mais uma tênue associação de artistas com ideias mais ou menos similares, do que um grupo bem definido, que compartilhava uma sensibilidade dadaísta com o *Happening* americano, particularmente das ideias do compositor americano John Cage (1912-92), entrecruzando as fronteiras entre arte, música e literatura. O grupo utilizou diferentes meios para a difusão democrática de suas ideias e ações, sendo que as publicações Fluxus, iniciadas por George Maciunas, foram tentativas de escape do mercado de arte e suas implicações institucionais. As maiores contribuições do Fluxus e de seus trabalhos para a arte contemporânea foi a diluição da fronteira “*poiesis*” e “*práxis*” e a “*intermídia*”, um dos princípios do grupo, postulado por Higgins<sup>12</sup> na década de 1960, situando a arte entre os meios em que ela atua, e não apenas como uma simples combinação de práticas (NEVES, 2009, p.95). Novas mídias ou o reaproveitamento de meios já existentes, passaram, a ser utilizados pelos artistas como o correio (arte postal) e o livro. O livro suporte múltiplo e de ágil difusão, configurou-se como um veículo por excelência para transportar uma obra gráfica alternativa, intermidial: o “livro de artista” (SILVEIRA, P., 2002, p.2).

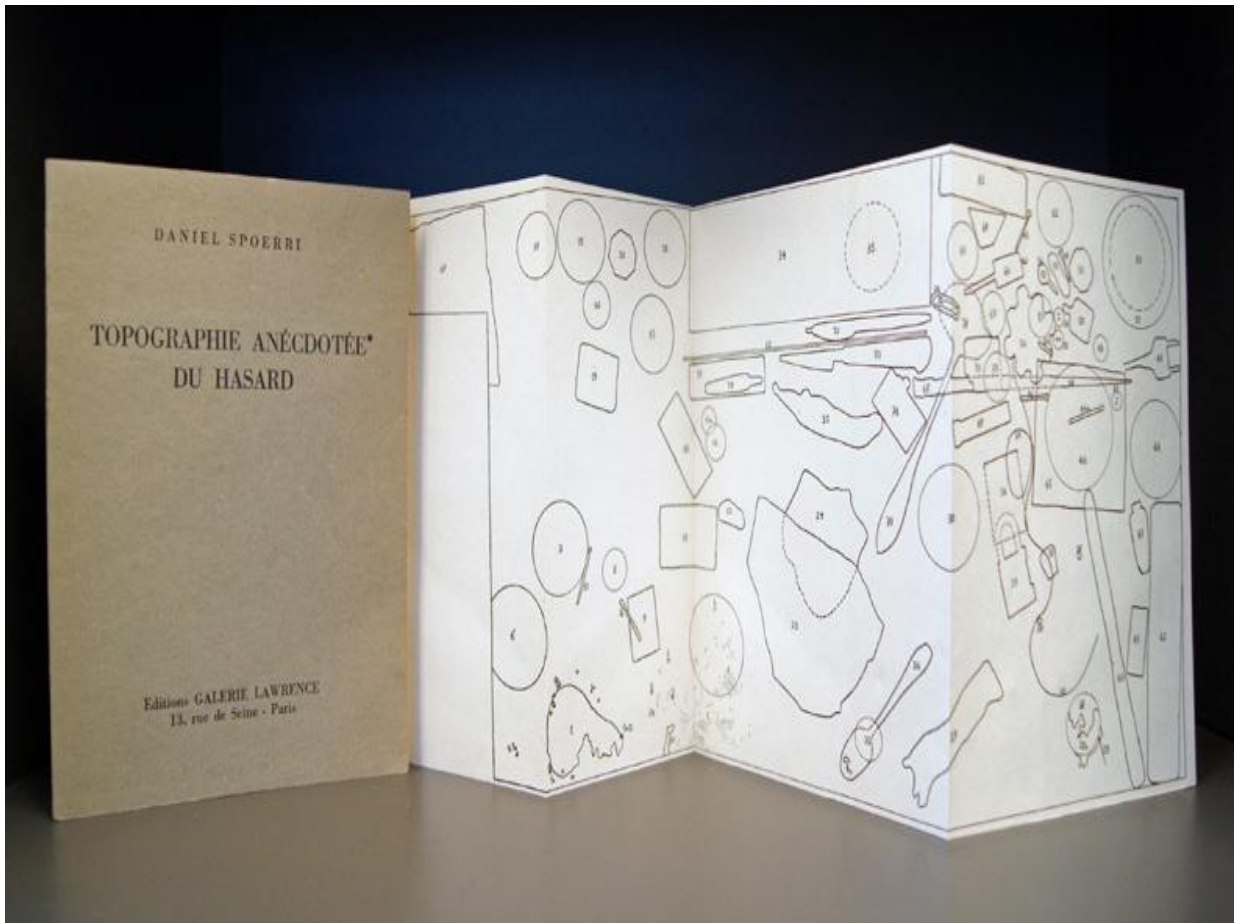
---

<sup>12</sup> Dick Higgins; um dos fundadores do grupo Fluxus, O artigo “Intermídia” (no original, Intermedia) foi publicado no primeiro número do boletim de sua editora, *The Something Else Newsletter*, (1966). Sua editora, *Something Else Press*, em Londres e em Nova York, publicou importantes livros de vanguarda elaborados por escritores, artistas plásticos, músicos, dramaturgos, etc (SILVEIRA, P., 2002, p.2).



**Figura 8** - Grupo Fluxus – Diagrama  
 Fonte: <http://www.fluxus.org/FluxusDiagram2.gif>

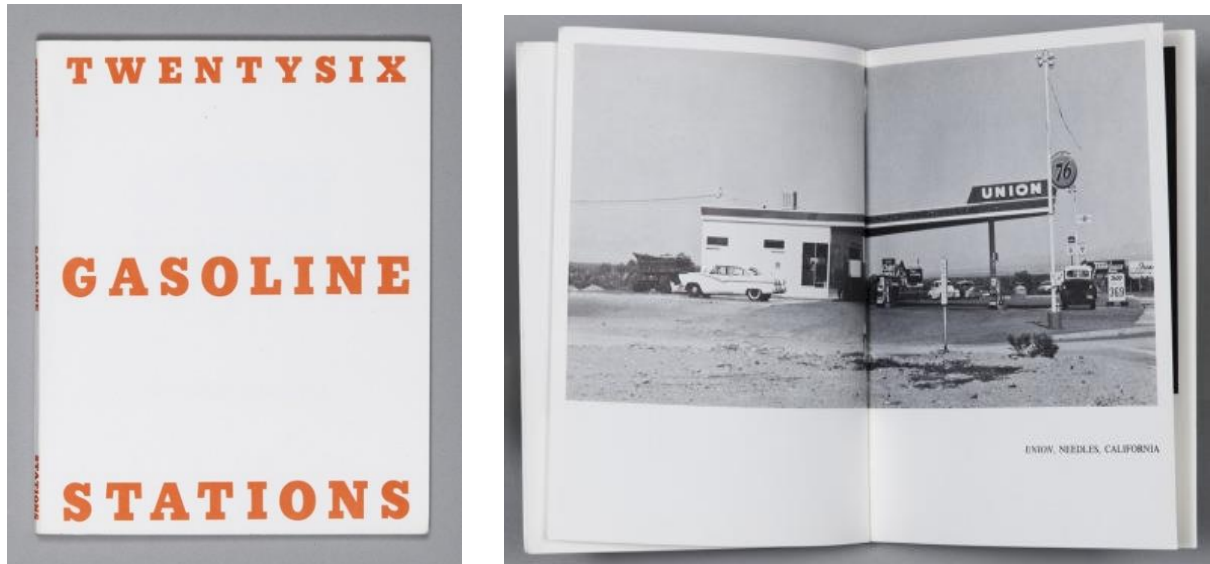
Portanto a década de 1960, na arte, foi marcada pelo surgimento de novas formas de expressão – happenings, poesia visual, arte postal, livro de artista - praticadas por artistas que trabalhavam à margem do sistema e do mercado de arte, fora do âmbito de galerias e instituições que eram por eles questionadas. O ano de 1962 é considerado o ano do advento dos livros de artista propriamente ditos. Foi o ano em que foram publicados na Europa e nos Estados Unidos, livros que modificaram a forma de se pensar os livros conhecidos até então, destacando-se *Twentysix gasoline Stations* do americano Ed Ruscha, *Topographie anedoctée du hasard* do romeno Daniel Spoerri e *Dagblegt Bull* do suíço Dieter Roth.



**Figura 9** - Daniel Spoerri, *Topographie Anecdotee du Hasard*, 1962  
 Fonte: [http://artistsbooks.info/Images/AB\\_Spoerri%20Daniel\\_Topographie](http://artistsbooks.info/Images/AB_Spoerri%20Daniel_Topographie)

O livro de Ed Ruscha, teve uma grande repercussão, sendo considerado pela maioria dos estudiosos, como o pioneiro entre os livros de artista, uma das obras instauradoras da categoria. Paulo Silveira (2001, p. 43) se refere ao livro como um uma obra com as características que definiriam os livros de artista no senso estrito: “livros singelos, de edição ilimitada e baixo preço de venda, com reproduções fotográficas frequentemente não estetizantes e impressão *offset*”. Salienta ainda a independência do artista, que passa a ter controle do trabalho, da produção à publicação e distribuição, e que, ao se apropriar de mídias de reprodução, passa a conceber a obra como um múltiplo. O livro de Ruscha contém fotos em preto e branco não artísticas, em papel comum, sem texto de apresentação, cujas legendas identificam a localização dos 26 postos de gasolina do título. Apesar de as fotos terem sido realizadas especificamente para esse livro, não é um livro de fotografia, não é um

livro de um fotógrafo (Ruscha é pintor); “é um livro em que a fotografia é utilizada para fazer algo coerente – um livro” (PANEK, 2005, p.1).



**Figura 10** - Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations*, 1962  
 Fonte: <http://www.tate.org.uk>

Nos anos 1960-1970 coexistiram várias correntes artísticas: a arte conceitual – rica em produtos que fundam caminhos sobre questões da linguagem, o minimalismo, a *land art*, a arte postal, as ações do Fluxus, que, de forma ou de intensidade diferentes, tinham na desmaterialização da obra de arte, uma característica comum. “O ato de publicar ganhou renovada importância para os artistas, naquele momento oferecendo espaço alternativo imediato para a arte” (SILVEIRA, P., 2008, p. 53).

Foi, portanto “num momento de flexão das concepções teóricas do que seja um livro e do que possa ou não ser a própria arte” (SILVEIRA, P., 2008 p.58), que o moderno livro de artista estabeleceu-se dentro de uma nova categoria da arte – que incluiu o livro-objeto e outras manifestações que utilizassem a conformação bibliomórfica como referência ou assunto, segundo o mesmo autor. Essa designação “livro de artista” (*artist’s book*), como já referida antes, foi inicialmente registrada quando da exposição no College of Art, (Filadélfia, 1973), segundo (SILVEIRA, P., 2002, p.3). As afinidades e as oposições entre o livro de artista (como subcategoria) e o livro-objeto – um produto artístico de maior agressividade formal, “porém menos intelectualizado” (SILVEIRA, P., 2008, p. 58), criaram um campo unido pelas suas próprias tensões, que “teve nos anos 80 e 90 o seu período de reflexão crítica mais

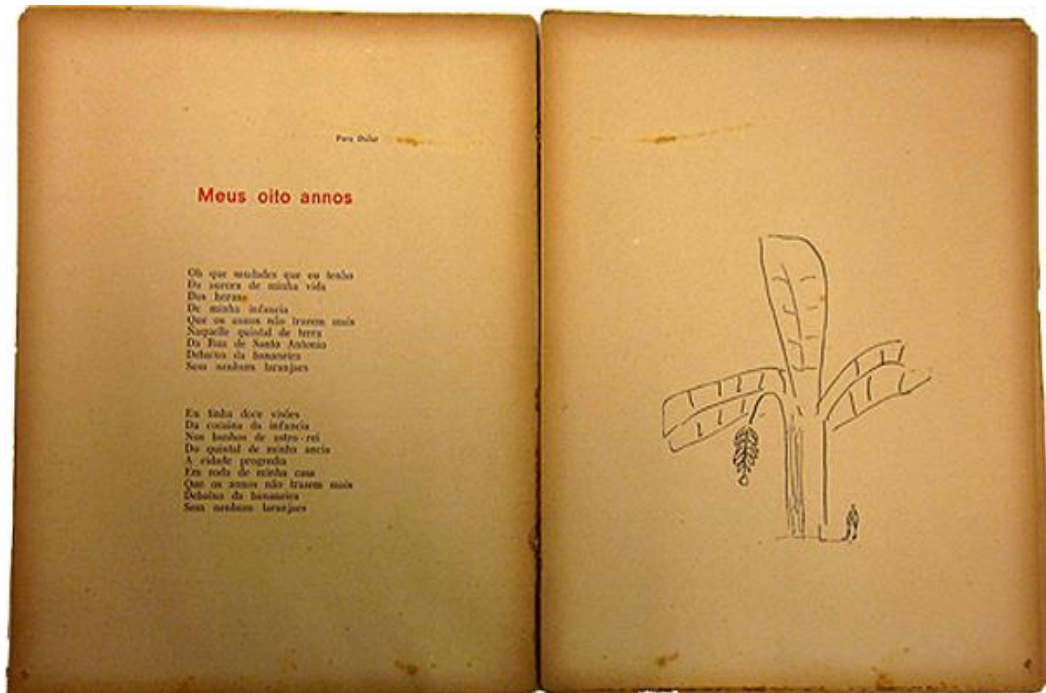
amadurecida e a profissionalização de alguns canais de circulação” (Idem, 2008, p. 58).

A partir das décadas de 1990 e 2000, alguns temas tornaram-se recorrentes nos livros de artista: a memória, o livro documental (seja ele ficcional ou não), o livro-objeto, o livro de artista que dialoga com a literatura, livros que exploram formatos diferentes do códice e materiais efêmeros, entre outros. Diferentes formas relacionadas ao livro, diferentes diálogos entre palavras e imagens passaram a ser exploradas, assim como diversos processos de impressão e de encadernação. E, apesar de não ser um processo dominante na arte, o livro de artista está inserido na contemporaneidade e lança mão de procedimentos intermediáticos, ao unir, em uma mesma obra, diferentes processos artísticos. É necessário lembrar que, mesmo abrangendo uma grande variação de projetos e uma multiplicidade de experimentos e não se restringindo a um suporte específico que seja apenas rotulado como livro, a categoria do livro de artista pertence sobretudo ao mundo da arte. Segundo Paulo Silveira (2012, p. 9), o livro de artista, peça múltipla e gráfica, e não o livro-objeto único e escultórico, está tão mais presente quanto menos economicamente periférica for uma sociedade ou mais vigorosos forem os mercados intelectual e artístico. Pois para:

[...] compreender e apreciar um livro da velha arte é necessário lê-lo completamente. Na nova arte, você frequentemente não precisa ler todo o livro. A leitura pode parar no exato momento que você entendeu a estrutura total do livro. (CARRIÓN, 2011, p.14)

### **1.2.2 - Desdobramentos do Livro de Artista no Brasil**

A década de 1920 no Brasil foi um período de efervescência artística, tendo a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, como seu evento maior. A contribuição dos modernistas brasileiros, defensores do antropofagismo cultural, estendeu-se para além das artes, gerando uma “certa flexibilização do espaço editorial, com um melhor aproveitamento da imagem e da mancha de impressão” (SILVEIRA, P., 2003, p.2). Porém foi restrita a colaboração dos artistas aos escritores modernistas, limitando-se a ilustrações ou capas de edições, seguindo-se o modelão do *livre de peintre* francês para os livros ilustrados, portfolios e álbuns (IDEM, 2003, p. 2).



**Figura 11** - Oswald de Andrade, *Livro Pau Brasil*, 1925  
Fonte: <http://ims.com.br/images/16/72/Oswald-Meusoitoblog.jpg>

O livro “Pau-Brasil”, uma coletânea de poemas de Oswald de Andrade com temas brasileiros, publicada em 1925 em Paris, o qual continha ilustrações da artista Tarsila do Amaral é um exemplo de livro ilustrado, obra na qual poemas e imagens estavam em consonância. A revista *Klaxon: mensário de arte moderna*, lançada em São Paulo também em 1922, teve curta circulação (1922-1923) e foi plasticamente audaciosa para a época, com uma diagramação de capa que se assemelhava às técnicas da Bauhaus, porém sem grandes alterações na coexistência da palavra escrita com a imagem gravada.





**Figura 12** - Revistas Klaxon, 1922  
 Fonte: foto da autora, 2017.

Mas foi somente nos anos 40, inspirado em edições estrangeiras, que o livro comercial brasileiro adquiriu dimensão estética, observando-se nesse período, os primeiros “artistas e profissionais que queriam não mais apenas escrever ou ilustrar o livro, mas fazê-lo, construí-lo, e que iriam encontrar seu espaço, de fato, apenas com os anos 60 em andamento”. (SILVEIRA, P., 2003, p. 2).

A década de 1950, no Brasil, foi um período de grande efervescência cultural, em particular para as artes plásticas, tendo por marco a criação, nos moldes da de Veneza, da Bienal de São Paulo, em 1951. Foi um momento em que se observou a multiplicação de galerias de arte, a ocorrência de discussões quanto à produção brasileira a partir das novidades no cenário artístico internacional e também da interlocução dialógica entre produções regionais brasileiras e produções artísticas do eixo Rio-São Paulo. Foi a fase de consagração da abstração, do geometrismo, das experimentações e pesquisas da linguagem e da percepção, e da poesia concreta.

Os poemas concretos, sem preocupações narrativas, captam a espacialidade visual das palavras e seus sinais gráficos, a materialidade da linguagem iniciada por

Mallarmé, fazendo uma ponte entre a literatura e a arte. O livro passa a ser uma forma a ser trabalhada visualmente; as palavras são trabalhadas em seus aspectos formais e sonoros. Ou seja, a palavra liberada de seu referente adquire uma potencialidade visual, o texto ganha uma presença física e se torna, simultaneamente, imagem e objeto, aproximando-se, assim, a poesia concreta das artes plásticas.

A preocupação com o verbal e a sua relação com a estrutura visual e o uso de signos gráficos na poesia, iniciam-se no Brasil, na década de 50, com as experiências dos poetas e artistas visuais. Em 1952, forma-se em São Paulo o Grupo Noigandres, de cujas atividades emergiu o movimento Poesia Concreta, com os poetas Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos, que se ligavam a outras linguagens como as artes plásticas e a música. A poesia concreta e o poema-processo seriam os principais produtores de livros de artista no Brasil, até o final dos anos 1970.

Em 1956, o carioca Wladimir Dias-Pino, um dos precursores do movimento Poesia Concreta no Brasil, lançou, na cidade de Cuiabá, o livro *A ave*, elaborado de um poema homônimo de 1948. *A ave* é considerado pelos estudiosos, como o primeiro livro de artista do Brasil, tido como pleno, ou seja, sem dúvidas quanto à sua condição. A feitura do livro demorou uns cinco ou seis anos, segundo o artista (SILVEIRA, P., 2001, p. 271), que imprimiu 300 exemplares, basicamente em tipografia. O livro é um objeto-poema, cuja estrutura física é parte integrante do poema. Para sua existência, é necessária a manipulação de suas páginas, determinando o ritmo da leitura, sua decodificação e as relações espaciais entre elas, levando à simultaneidade visual e à superposição de camadas de códigos. *A ave*, no dizer de Dias Pino, em entrevista a Paulo Silveira (1999), seria um livro em que a leitura vai se apagando, conforme é numa fita magnética, até chegar a uma purificação, “que lhe é apenas à fisicalidade, ao suporte, ao manuseio”. “Não é mais a leitura alfabética” (Idem, P., 2001, p.272).

*A ave* é, possivelmente também, um dos pioneiros internacionais na categoria livro de artista, segundo SILVEIRA P. (2003, p.3):

O artista queria (e conseguiu) uma obra de arte múltipla, publicada, que fosse um livro em que o todo e a parte são interligados, sendo impossível a leitura da página alienada do próprio volume que a contém. A obra existe porque existe o livro. E ela precisa ser consciente dessa condição. Seu desfrute ou sua leitura – chame-se como quiser – obriga à lembrança das páginas anteriores e à expectativa das páginas que estão por vir. A poesia abandona a literatura, a arte se aproxima da comunicação e da política. Mas *A ave* só pode ser o que é, um livro de artista, e nada mais. Uma obra ímpar, executada num lugar ímpar. Insisto na descrição dela porque acredito



que deveria ser apresentada entre as pioneiras internacionais na sua categoria.



**Figura 13** - Wladimir Dias-Pino, *A Ave*, 1956

Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v13n26/1678-5320-ars-13-26-00006.pdf>

“No Brasil urbano que se dirige para os anos 60 e 70, dá-se a transposição da poesia visual para suportes mais libertadores do que o oferecido pelo código tradicional” (SILVEIRA, P., 2003, p. 5). Muitas foram as designações empregadas nessa fase, que se chocavam ou se sobrepunham - livro-objeto, livro-poema, livro-obra - assim como foram vários os artistas, poetas e agentes publicadores envolvidos, como: Lygia Pape, Dillon Filho, Raimundo Colares, Edgard Braga, Ronaldo Azeredo, Villari Hermann, Omar Khouri, Gabriel Borba, Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Augusto de Campos e Julio Plaza. (SILVEIRA, P., 2003, p.5). Foram desenvolvidas experiências e muitas pesquisas relacionadas com o campo das artes gráficas, culminando na criação de seus próprios Livros de Artista.

Para Fabris (1985, p.4), “1973 pode ser considerado o ano-chave para a sedimentação dos processos intermediais no Brasil, com a radicação, em São Paulo,

de Julio Plaza e Regina Silveira”, que tinham tido contato com meios de produção artística não convencional no período em que moraram em Porto Rico. Julio Plaza, de indiscutível importância para o livro de artista brasileiro, foi muito atuante: realizou obras individualmente ou em parcerias, escreveu um livro teórico (“Tradução Intersemiótica”, 1987), textos e artigos, dos quais se destaca o publicado na revista “Arte em São Paulo”, de 1982 em que faz uma classificação taxonômica do livro de artista, além de ter sido curador da seção de arte postal na Bienal de São Paulo, de 1981. (SILVEIRA, P., 2003, p.5).

Para Júlio Plaza (1982, p.3), livros são objetos de linguagem e matrizes de sensibilidade. Criar, construir, fazer livros significaria estabelecer relações com outros códigos, apelando para uma leitura cinestésica, na qual o peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta. Dessa forma, livros não seriam mais lidos, “mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos.”

Do interesse compartilhado pela convergência da palavra com o objeto, e da escrita e da oralidade com o visual do trabalho de arte, surgiu a parceria Augusto de Campos e Julio Plaza. Produziram, entre outras obras, os livros-objeto *Poemóviles* (1974), um poema-objeto que, ao ter suas páginas abertas, tem suas palavras projetadas para frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado, “Caixa Preta” (1975) e “Reduchamp” (1976).



**Figura 14** – Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóviles*, 1974

Fonte: [https://www.google.com.br/searchbyimage?image\\_url=http%3A%2F%2Fsibila.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F12%2FPoemobiles-](https://www.google.com.br/searchbyimage?image_url=http%3A%2F%2Fsibila.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F12%2FPoemobiles-)

Segundo Silveira, P. (2003, p. 6), “nos anos 70, a vertente concreta iria fazer-se acompanhar pela vertente conceitual, que, por sua vez, acabaria por dominar a produção dos anos 80.” Mesmo vivendo numa ditadura militar desde 1964 e sob a censura prévia instituída pelo governo, foi grande o intercâmbio de artistas brasileiros com os de outras nacionalidades, sendo notada, nessa época, a influência da arte conceitual, da arte postal, da arte povera e de outras manifestações alternativas sobre a produção nacional. Silveira cita vários artistas ativos como produtores de livros ou de experimentos bibliomórficos nas décadas de 1970 e 1980, como Aluísio Magalhães, Antonio Dias, Mira Schendel, Regina Silveira, Artur Barrio, Vera Chaves Barcellos, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger, Tunga, Carmela Gross, entre outros. Ressalta, ainda, que, mais nitidamente na primeira metade da década de 80, “uma legião de jovens artistas procuravam nesse “estar à margem” um atalho para o sucesso”. (SILVEIRA, P., 2003, p. 6).

Artur Barrio e Paulo Bruscky são exemplos de artistas desse período. Nascido em Portugal, Barrio realizou intervenções, instalações, ações performáticas, filmes e outras formas de expressão, desenvolvendo, desde 1966, uma série de Cadernos Livros, que iam além do registro de ideias ou de trabalhos em andamento. Suas obras tinham “uma dimensão conceitual, feita de pulsões orgânicas e de reflexão, da busca duma estética do precário, próxima da arte povera” (FABRIS, 1985, p. 4). Realizou obras e ações, como as famosas trouxas ensanguentadas que aturdiavam e confundiam o público nas ruas, as quais, originalmente, não pretendiam ter uma conotação política na luta contra a ditadura, mas a que esse sentido acabava sendo atribuído e incorporado. Emblemático do artista, o *Livro de carne*, realizado na França em 1977, com a ajuda de um açougueiro, consistia de um livro único, orgânico, realmente de carne, representando a “união da arte e da vida, com extrema fisicalidade” (NANNINI, 2016, p.96). A obra foi refeita para a XXIV Bienal de São Paulo, em 1998.



**Figura 15** - Artur Barrio, *Livro de Carne*, 1978

Fonte: <http://arturbarrío-trabalhos.blogspot.com.br/2011/04/livro-de-carne-1978-1979.html>

Paulo Bruscky, pernambucano de Recife (1949), onde ainda reside, foi o pioneiro na “arte-correio”, termo utilizado por ele para nomear uma arte que utiliza meios postais (VENEROSO, 2012, p. 92), sendo talvez, o mais ativo representante da arte postal no Brasil (Silveira, 2003, p. 7), categoria em que se concentra a maioria de suas obras. Inquieto e experimentador, transitou também pela pintura, escultura e filmes, além de fazer livros por diferentes técnicas (cópias eletrostáticas, carimbos) e em suportes variados (papel, papelão, pano, lata). Ele fez parte de um grupo de jovens interessados na arte de contestação, acreditando na possibilidade de transformação política e social através da arte, sendo que frases como “Arte do meu tempo, tenho pressa”, “Comunicação a distância. Ideias viajando livres” aparecem em suas obras da época (VENEROSO, 2012, p.92). Em 1971, Bruscky começou a publicar livros de artista e a criar livros-objeto únicos. A obra *Como Ler* feita em parceria com Daniel Santiago, é um exemplo, um “livro-alimento”, um enorme pão, “publicado” em 1974, com edição da padaria Nabuco e lançado e comido na livraria Livro 7, em Recife. Produziu algumas obras gráficas de terceiros, editou livros e não-livros (cerca de 250



obras próprias), sendo que o “destaque em Bruscky fica por conta da sua produção como um todo” (SILVEIRA, P., 2003, p.7).



**Figura 16** – Paulo Bruscky, Arte Postal, Sem título, 1978

Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>

Nos fins dos anos 1970, as tendências conceituais se arrefeceram, o que associando-se à dificuldade de divulgação de produções alheias aos suportes tradicionais ao desinteresse das editoras, repercutiram na prática do livro de artista, que foi sendo paulatinamente abandonado, segundo Fabris (1985, p. 7). Na década de 1980, o conceitual deu lugar ao matérico; este foi o período do chamado “retorno à tela”, da renovação do prestígio da pintura e de poucos livros de artistas. A orientação estética de então refletiu-se numa concepção mais sensorial do livro de artista, no surgimento de uma tendência de livros únicos, artesanais, como uma reação às edições produzidas em massa, das gerações anteriores, além da exploração do livro-objeto ou livro-escultura. Materializados por meio de madeira, de pedra, de trapos, molhados, queimados, melecados, amarrados, serrados, baleados, os livros de artista dessa época resumiram-se, no dizer de Silveira P. (2003, p. 9), a uma “profusão de mal-entendidos plásticos”.

Foi também nos anos 1980 que o artista Luiz Henrique Schwanke realizou uma profusão de pinturas, milhares, não se sabendo ao certo quantas, por ele denominadas “Perfis”, que foram rearranjadas sob o formato de um livro, em data

desconhecida. Da sua extensa produção, que englobava desenhos, objetos, esculturas, instalações e pinturas, nesse período da arte marcada pelo pluralismo, pela dispersão de discursos e de estratégias, pelo ecletismo, pela liberdade de conteúdos, formas e possibilidades técnicas e, sobretudo, pelo retorno à pintura, Schwanke, selecionou 160 pinturas feitas individualmente, conformando-as em livro, um livro de artista. Uma obra de arte híbrida, contemporânea, na qual características dos chamados “livros-objetos” e dos “livros de artista no senso estrito” se mesclam: é única, mantém a estrutura do livro tradicional, não há elementos impressos e nem componentes escultóricos; e que será abordada com maiores detalhes no capítulo seguinte.



**Figura 17** - Schwanke, *Livro de Artista*, década de 80  
 Fonte: Arquivo da autora

Foi também nessa mesma década, em 1985, que se realizou, no Centro Cultural São Paulo, uma das primeiras grandes mostras de livro de artista no Brasil: “Tendências do livro de artista no Brasil” sob a curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. Foi exposto com “extraordinário resultado”, um extenso conjunto de obras, “retiradas de sua “semiclandestinidad”, graças à atenção rigorosa inerente à qualidade da pesquisa desenvolvida por ambas” (CADÔR, SILVEIRA, 2015, p.7). Quanto a essa exposição, os autores a referenciam como “o primeiro e mais consistente retrato dessa produção específica no país”, citando que as organizadoras do evento, “reconheceram as dificuldades de o livro artístico conquistar

um número maior de admiradores, mas entenderam ser inegável que ele “divulgou a arte contemporânea junto a uma nova faixa de fruidores” (CADÔR, SILVEIRA, 2015, p.7).

Na década de 90, num mundo marcado pela instantaneidade da troca de informações, a produção brasileira de livros de artista diminuiu muito (SILVEIRA, 2003, p. 9). Apesar do retorno gradual do conceitualismo, não houve um aumento da procura pelas oficinas gráficas, observando-se o redirecionamento no sentido das artes eletrônicas, motivado, talvez, pela busca ansiosa por uma solução mais rápida. “Será que o Brasil estava mais pragmático, mais desencantado, menos ousado? Talvez.” É o que questiona Silveira (2003, p.9). Mas houve aqueles que, ainda assim, persistiram discutindo e rediscutindo o livro que é arte, entre os quais o carioca Waltércio Caldas (1946), que foi e é um dos expoentes. Com grandes eventos internacionais no currículo, sua carreira é indissociável do livro de artista, sendo que suas experiências referentes ao livro têm uma forte consciência espacial. Os livros são, às vezes, “códices com a semântica alterada, e, em outras vezes, são derivações bibliomórficas instaladas no ambiente”. Quase sempre são obras estimulantes da percepção que, ao contaminarem o espaço em que estão, “rediscutem o tempo e a relação entre o olhar e o pensamento.” (SILVEIRA, P., 2003, p.9)

O “Livro Velázquez”, 1996, no dizer de Silveira P. “é lindo, ele é um *beaux livre* (2001, p.190). É um grande e falso livro de arte, onde Waltércio Caldas inquieta o olhar do público. O “leitor” depara-se com uma situação em que seus olhos são enganados, as imagens fora de foco pedem para que o olhar se ajuste ao livro, o que não acontece. Há uma impossibilidade física de leitura do texto e uma sensação de que algo falta nas ilustrações do livro, pois, de fato, foram subtraídos os personagens das imagens de Velásquez. Tudo é cenário vazio. Com tiragem de 1500 exemplares, este é um livro de sucesso, dentro da realidade tímida da produção de livros de artistas nas últimas décadas, num país marcado por crises econômicas, instabilidade financeira, má distribuição de renda e baixa escolaridade.



**Figura 18** - Waltercio Caldas, *Velázquez*, 1996  
Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br>

Lenir de Miranda é outro exemplo de artista. A princípio, desenhista e pintora, foi uma das mais prolíficas produtoras de livros-objeto do Sul do Brasil nos anos 90 (SILVEIRA, P., 2001, p. 235). A artista prefere os livros únicos de elaboração plástica, raramente com textos, não se propondo, portanto, a uma narrativa locucionária, mas onde “ela costuma extravasar seu encantamento por James Joyce” (Idem, 2001, p. 236). Seus livros são feitos para pegar, sendo o tato uma das mais fortes ferramentas perceptivas de suas obras, nas quais há “uma variedade de superfície, desde tecidos leves até madeira ou alumínio, e variedade de texturas, do liso até o muito áspero” também conforme Silveira, P. (2001, p. 236). Entre suas obras, está *Fim de Expediente* (1998), um conjunto de doze livros, cada volume individualizado, com o texto parcialmente obliterado, exigindo do leitor uma verdadeira ginástica com os olhos.





**Figura 19** - Lenir de Miranda, *FIM de Expediente (Ulisses-Joyce)*, 1998  
 Fonte: <https://www.seminariolivrodeartista.wordpress.com>

Em 2015, percorridos 30 anos da antológica exposição organizada por Annateresa Fabris, já citada, foi realizada no mesmo Centro Cultural São Paulo, uma “nova” exposição de livros de artistas: a “Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois”, com curadoria de Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira. A mostra fazia parte de um projeto apoiado pela Funarte, com a proposta de doação para o acervo do Centro Cultural São Paulo, o que restringiu a seleção das obras expostas, que foi feita, então, a partir de acervos constituídos e da disponibilidade de instituições estáveis e que pudessem criar um diálogo com as pertencentes à própria instituição. Por razões econômicas, não foram realizados empréstimos de obras de artistas ou de outros museus, excetuando-se o empréstimo de obras que foram expostas em 1985, pertencentes à Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e ao acervo pessoal do curador da exposição. Quanto a essas restrições, os curadores referiam ser “esta a marca da exposição, a ser compreendida inclusive em suas limitações” (CADÔR, SILVEIRA, 2015, p.8).

No texto da exposição de 2015, os curadores traçaram um panorama do momento do livro de artista no Brasil, a partir das obras selecionadas. Constataram que a pesquisa, que sempre fez parte do processo criativo de qualquer artista, e o livro de artista concebido em termos de projeto e investigação, vêm estabelecendo um diálogo mais consistente e mais maduro com a academia. Algumas considerações aventadas por eles caracterizariam a produção dos livros de artista nesse período: a poesia visual, que se confunde com a história dos livros de artista no Brasil não aparece com o mesmo vigor na produção mais recente; a tendência dos artistas para a substituição do tradicional catálogo por uma obra impressa publicada por ocasião das exposições, não simplesmente como reproduções das obras expostas, mas um catálogo pensado como obra de arte. A apropriação de livros inteiros, não somente de textos e imagens, na realização de livros de artistas e o uso do livro de artista, como registro e documentação de uma performance; o humor, como um traço que permeia essa produção artística, seja através da paródia, seja pela escolha de temas banais ou pelo uso de trocadilhos; as publicações coletivas, como alternativa para viabilizar a edição de um livro; e o advento dos zines, uma forma de publicação de aparência modesta, pequeno formato e baixo custo, mais imediata do que o livro e a revista, adotados pelos jovens artistas, que surgem às dezenas em feiras de arte impressa, também são fenômenos recentes que permeiam as obras do momento.



**Figura 20** - Zines brasileiros, 2015.

Fonte: disponível em: [www.fanzinebrasileiro.com.br](http://www.fanzinebrasileiro.com.br)

Com relação à situação naquele momento dos livros de artista no Brasil, os curadores enumeraram a dificuldade ainda presente em termos de alcance de público, porém já sinalizando uma melhora. Do ponto de vista comercial, realçaram a evidente ampliação dos nichos de vendas graças à multiplicação de feiras, nas quais o livro de artista divide a atenção dos visitantes com as publicações independentes ou alternativas, provenientes de outros campos. E em termos acadêmicos, o livro de artista vem incrementando sua participação, articulando o fazer com a sistematização do pensamento organizado, tornando-se desde “tema para exercícios práticos em aulas de artes visuais”, até recurso metodológico, como “fonte primária notável em pesquisas de história e teoria da arte”. Concluem que “desconsiderar os predicados do livro cujo artista é o autor”, em seu transitar desde a prática de ateliê à reflexão estética e histórica, “seria a negação da sofisticação desse espaço simbólico” (CADÔR; SILVEIRA, P., 2015, p.7).

As considerações realizadas neste capítulo quanto ao objeto livro enquanto obra de arte, ou seja, quanto aos livros de artista, procuraram realçar suas possíveis diferenças e especificidades. A singularidade que diferencia e distancia o “livro de artista” dos outros tipos de livros (científicos, literários, técnicos, filosóficos, etc), paradoxalmente o aproxima do universo de todos os livros, justamente pelo fato de o livro de artista ser um livro que se assemelha à forma-livro num primeiro instante, mas, em seguida, o afasta, por se revelar um livro não usual nos próximos momentos. O livro de artista é um espaço poético, uma superfície extensiva, um território aberto a experiências e experimentos com infinitas possibilidades combinatórias, um campo de cultivo híbrido, de coexistências múltiplas, que faz com que o leitor nunca saiba o que realmente vai encontrar (DERDYK, 2013, p.12). E é nesse compasso/descompasso, livro, arte, livro-arte, no manuseio e no virar de suas páginas, entre errâncias e frestas, que se tentará acessar as sutilezas do Livro de Artista de Schwanke no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 2 - OS MÚLTIPLOS SCHWANKE(S)

[...] as pessoas estão muito presas à tradução. Uma obra de arte não se relaciona à tradução, ela não é servil, não é escrava e nem objeto de um significado. (*In*: QUEVEDO, 1989)

Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951-92), teve uma vida curta e uma obra extensa. Dedicado e determinado, julgava importante “explorar o tema ao máximo, esgotá-lo em todas as hipóteses” (*In*: SCHMITZ, 1987). Formado em jornalismo, foi um interlocutor da própria obra, redigindo *releases*, cartas e textos com fundamentação de seus trabalhos. Realizou uma gama imensa de trabalhos plasticamente diferentes, que podem, em termos de análise, ser agrupados em séries, por compartilharem elementos visuais e poéticos.

Em sua poética, objetos do cotidiano e obras da história da arte foram revisitados, apropriados, deslocados e ressignificados. Decalques viraram sonetos, desenhos de impressos “confundiram” a percepção do real e do virtual, figuras humanas de obras clássicas tornaram-se dedos, maçãs ou poltronas, objetos plásticos (maletas, bacias, baldes, mangueiras, galões, pregadores de roupas e outros) repetidos, acumulados e justapostos tornaram-se esculturas, colunas e arcos, adquirindo o *status* de obras de arte, e com a luz fez um cubo, uma escultura imaterial, visível, porém, incontestável.

A obra de Schwanke, segundo o próprio artista, “sempre teve uma tendência a ser um comentário de obras de arte, de escolas de arte” (*In*: MARCHESINI, 1992), aliando irreverência a uma refinada e erudita ironia. Lançou mão de múltiplas técnicas, recursos formais e estilos, embaralhando-os, criando onde parecia que tudo já tinha sido feito. Não houve espaço para o acaso e nada foi gratuito, tudo foi pensado, sentido, experimentado, resultado de estudos e de pesquisas.

Schwanke começou pintando, quando ainda morava em Joinville, mas foi na década de 1970 que se assumiu como artista. Suas diferentes fases e séries serão abordadas a seguir nesta dissertação, sendo que a Série Perfis e o Livro de Artista serão posteriormente retomados, analisados e inseridos dentro do contexto das artes nos anos de 1980. Híbrido e nômade, Schwanke “foram” muitos, é o que se exporá a seguir.

## 2.1 - POÉTICAS MÚLTIPLAS, ACUMULAÇÃO E SERIAÇÃO

“O momento estético faz parte do meu dia-a-dia, como a respiração; e lamento se isto não acontece com outros.” (*In*: HEINZELMANN, 1986)

Eram os anos de 1970 e Schwanke iniciava a década, mudando-se para Curitiba. A infância em Joinville, dos desenhos nos livros contábeis e velhos do trabalho de seu pai, e da aptidão para as artes observada por sua mãe, que lhe arranhou uma professora particular de artes, professora essa que foi categórica: “Como que você vai pegar uma coisa que Deus deu pra ele? Agora você quer tirar? Não pode, ele tem que ser pintor, e vai ser” (depoimento de Maria Schneider Schwanke no documentário “A Luz de Schwanke”, 2008), havia ficado para trás. Pintava, então, paisagens catarinenses em estilo *naify*, empregando a técnica do pontilhismo, influenciado por artistas joinvilenses que lhe sugeriram caminhar pelo estilo primitivo. Ele, que, até então, “nunca tinha ouvido falar em estilo, não sabia que as pessoas deviam pintar no mesmo estilo, e não tinha visto uma exposição” (*In*: ARAÚJO, 1986), passou a pintar, desenvolvendo um estilo primitivo, como lhe foi sugerido. Trabalhou em cima daquilo que se tornou, segundo ele, uma “coisa rococó, decorativa” e que lhe dava um “dinheiro grande”.

Foi de curta duração a incursão pelo estilo *naify*, o que não o impediu, no entanto, no julgamento do Salão Paranaense de 1985, de ser “acusado” de ter sido “primitivo” e de que essa sua fase, fosse considerada como “um lado muito negativo” de sua obra. Mas esse “exercício primitivista” valeu-lhe o desenvolvimento da pintura, da linha e da expressão livre, e os ocorridos no julgamento do referido Salão fizeram-no pensar e refletir a respeito das coisas que vinha fazendo naquele tempo, porque tinha sido “muita coisa realmente”, comentários feitos quando entrevistado por Adalice Araújo (1986).

Enquanto cursava Comunicação Social na Universidade Federal do Paraná (UFPR), Schwanke transitava pelas artes plásticas e pelo teatro, atuando como autor, cenógrafo, figurinista e ator, tendo sido premiado por sua atuação e pela elaboração de figurinos e cenários. Abordado em entrevista por Adalice Araújo (março/1986) como sendo “um ator por sinal excelente”, foi lacônico em sua resposta: “é”, comentando, porém, que resolveu ficar com a pintura, mas que, talvez, se tivesse

continuado como ator, teria tido “um campo mais fácil”. Deixou o teatro, que havia virado uma “carga emocional negativa” para ele, e assumiu a pintura, pois “gostava muito de ver pintura, lidar com pintura”.

Reflexivo, Schwanke sentiu que teatro de ultra vanguarda e pintura primitivista não condiziam: “depois vi que não aguentava mais, que não dava mais para continuar pintando aquilo” (In: ARAÚJO, 1986). A arte, no seu entender, ia “além do quadro na parede”, com uma subjetividade que transpassa “paisagens bonitas, agradáveis, penduradas na sala de estar” (In: GEMAEL, 1981). Embora financeiramente rentáveis, Schwanke abandonou as pinturas em estilo primitivo e, a partir de então, passou a “pintar o que gostava” (In: MORAES, 1987).

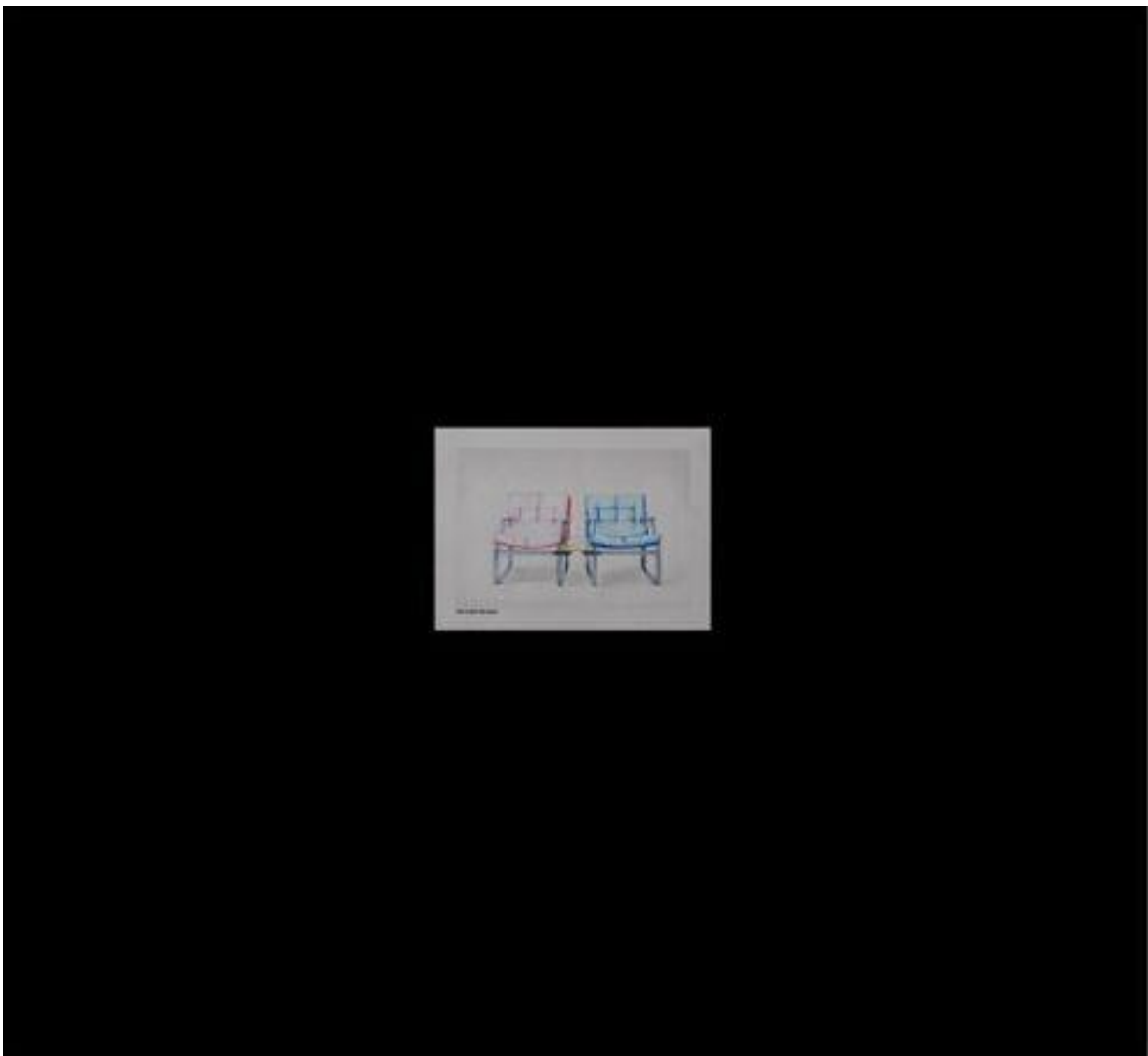


**Figura 21** - Schwanke, *Paisagem de Luiz Alves*, 1972. Pintura, óleo sobre tela. 23,4 x 30cm  
 Fonte: acervo do Museu Metropolitano de Curitiba (MuMa)

Meticuloso, passou a realizar obras de cunho conceitual, resultantes de anos de pesquisas e estudos, tendo o desenho como técnica e recurso formal. O trabalho, por 3 anos, com publicidade, na área de programação visual, que lhe exigia um cuidado estético visual enorme e um caprichoso acabamento, possibilitou-lhe o aprendizado de várias técnicas que se refletiram no seu desenho refinado, e também a aproximação com a *Pop Art* e Andy Warhol. Na segunda metade da década de 70, a partir de 1978, com obras preponderantemente conceituais, começou a participar de todas as exposições possíveis nas quais havia seleção, desenvolvendo, a partir de então, “um trabalho sério, sem compromissos com mercados” (In: SILVEIRA, N., 1986).



Contrapunha seu assumido autodidatismo, frequentando assiduamente cursos, palestras e ateliês de grandes artistas. Procurava expor seu trabalho a bons críticos de arte e frequentar suas palestras, além de ir a todas boas exposições brasileiras. Suas férias eram “sempre trabalho, percorrendo galerias”. Chegava a ir à Bienal (de São Paulo) “assim cinco vezes para curtir como é que foi colocada a tinta naquela tela, de que jeito” (*In: ARAÚJO, 1986*). Dizia ser a informação fundamental, mas “que tudo isso não fazia um artista” (*In: SILVEIRA, N., 1986*).



**Figura 22** - Schwanke, *Rosa e Azul de Renoir*, 1979. Ecoline, lápis de cor, letraset sobre papel schoeller encerado. 67,5cm x 73cm.

Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke,

Disponível em : [https://www.schwanke.org.br%2Fplataformaeducativa%2Fobra%2Frosa-e-azul-de-renoir%2F&psig=AOvVaw0DKP\\_TVWnfQoU-uhBhdwF7&ust=1510273823609015](https://www.schwanke.org.br%2Fplataformaeducativa%2Fobra%2Frosa-e-azul-de-renoir%2F&psig=AOvVaw0DKP_TVWnfQoU-uhBhdwF7&ust=1510273823609015)

Nessa fase, suas obras de maior destaque consistiam em desenhos realizados, copiando uma imagem impressa; na grande maioria das vezes, desenhava, copiando

fotografias impressas em anúncios de revistas (como as cadeiras, em seu revisitamento da obra “Azul e Rosa” de Renoir). Os desenhos eram cópias de imagens originadas de processos mecânicos de publicação, encontradas em revistas, folhetos ou em qualquer outro tipo de impresso. Schwanke não interferia, não as modificava, de forma a permanecerem com a aparência de “um impresso, parecendo um impresso” (In: ARAÚJO, 1986).



**Figura 23**– Pierre August Renoir, *Rosa e Azul (As Meninas Cahen d’Anvers)*, 1881. Óleo sobre tela. 119X74cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Fonte: [http://masp.art.br/masp2010/upload\\_pic/0099%20P%20-%20site.jpg](http://masp.art.br/masp2010/upload_pic/0099%20P%20-%20site.jpg)



Quanto ao fato de serem desenhos e de serem cópias de impressos, Schwanke abordou essas questões elaborando um texto, uma sustentação escrita desses trabalhos, quando de sua inscrição no 34º Salão Paranaense. Reitera tratar-se de “cópia”, e que por ser uma cópia, essa “perderia totalmente o seu sentido se houvesse personalização do traço no ato de copiar”, pois o “copiador não pode dar forma acadêmica a um desenho copiado que não tem forma acadêmica.” (SCHWANKE-A, s.d).

Ainda no mesmo texto (SCHWANKE-A, s.d), descreve que, no processo de execução da obra, na feitura do desenho, a linha caminhava “procurando no papel um lugar certo para se situar, como se tivesse um mapa nas mãos”. O desenho realizado por Schwanke, a cópia do impresso, seria para o espectador a única referência, a partir da qual, ele, o espectador, iniciaria o processo de desenvolvimento da obra, acrescentando seus dados ou possibilidades quaisquer, conforme seu interesse ou necessidade, passando a assumir então a condição de “criador”.

Valendo-se dos desenhos, cópias de impresso, Schwanke revisita a história da arte, apropriando-se de obras renascentistas e barrocas, elaborando uma intrigante ressignificação. Segundo LAMAS (2005, p.15), em sua poética, o artista brincou de forma irônica e complexa com essas obras, evidenciando ambiguidades e contradições, invertendo-as e transformando-as, trazendo-lhes, de forma complexa, um novo olhar. É o período das séries conceituais, a série de São Sebastião e a série das cadeiras, uma linha interpretativa e intelectualizada, na qual Schwanke “pintava poltronas que simbolizavam pessoas” (In: MORAES, 1987). Foi uma fase em que fez poucos trabalhos, pois eram morosos, levando “um mês ou mais” de trabalho diário com lápis de cor. Recortava as margens dos desenhos com durex, eram margens tão perfeitas que as pessoas perguntavam se não era fotografia. Schwanke gostava muito desses seus trabalhos, considerava-os “sinceros” e “muito dele” (In: ARAÚJO, 1986).

Com os desenhos, foi premiado no 36º Salão Paranaense de 1979, ganhando uma exposição individual realizada em 1980, no Rio de Janeiro, na Galeria Sérgio Milliet. Já revelava, então, seu fascínio pela luz, pois o assunto claro-escuro havia se tornado para ele, uma ideia constante, desde suas aulas de história da arte (na UFPR), (In: KLOCK, 2010, p.88). Quanto a essa exposição: *A casa tomada (de Julio Cortázar) por desenhos que não deram certo. Desenhos de 1978 a 1980. Apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio*, Schwanke se declarou gratificado com a reação provocada

pela luz que brotava das janelas do local da exposição, nas pessoas que transitavam pela rua:

No Rio [...], das janelas gradeadas com bronze trabalhado, do porão do Museu Nacional de Belas Artes, jorrava na Araújo Porto Alegre um poderoso faixo de luz. Enchia de gente agachada na rua para ver o que era. Trazer esse fato cotidiano, que comumente deslumbra a todos, para o lugar de exercício puro de sensibilidade e estética me deu satisfação. (SCHWANKE, 1991)



**Figura 24** – Vista do processo de montagem de “A casa tomada (de Julio Cortázar) por desenhos que não deram certo”, 1980. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
Fonte: disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/apogeu4-300x237.jpg>

“Mas aquilo tudo, aquela vontade de fazer aquele realismo, aos poucos, foi passando” (*In*: ARAÚJO, 1986). No início dos anos oitenta, após um momento que ele considerou “especial”, no qual obteve críticas positivas, fez a exposição na Galeria Sérgio Milliet, ganhou uma série de prêmios e participou de salões importantes, ele se afastou durante três anos para “dar conta do que devia” e “buscar novas formas” (*In*: SCHMITZ, 1987).

Retornou de forma frenética, explodindo em gestualidade e em cores, numa repetição infundável de perfis humanos. A repetição, pois na vida, tudo é repetitivo “até mesmo nossa respiração” (*In: MALLMANN, s.d*), recurso poético já presente em seus poemas visuais da década anterior (“Sonetos” compostos por decalques meticulosamente colados lado a lado, aludindo estruturalmente a um soneto), adquire, mais do que nunca, uma importância não só formal, mas conceitual e de significação. Plasticamente tão diferentes dos desenhos da série precedente, os Perfis são, no entanto, tão “Schwanke” quanto aqueles. O artista já tinha adquirido um estilo, o “seu estilo”, já havia aprendido a falar com sua própria voz, já expressava em seus trabalhos não o seu eu imediato, mas traços que não o deixavam enganar sobre si mesmo, conquistados de seus dados, de suas próprias tentativas e de suas experimentações. Segundo Schwanke, a partir de 1978, todo seu trabalho manteve uma linha, pelo menos de leitura psicológica igual à dele, “dando pra ler” que o trabalho era seu (*In: ARAÚJO, 1986*).

A partir de 1984, incontáveis perfis humanos, de humanos não muito humanos, quase caricaturais, foram compulsivamente pintados, por pinceladas cheias e expressivas. Repetidos, múltiplos e, ao mesmo tempo, únicos, individuais e personalizados. Plástica e formalmente diferentes dos desenhos conceituais, contidos, refinados e metódicos que os precederam, mantinham-se, no entanto, intelectualmente ligados “ao nível subjetivo” e visualmente, por conservarem alguns detalhes de imagens: “o dedo que existia antes no Pico do Morumbi, o cálice de Vila Velha” tornaram-se o queixo e o nariz de alguns perfis” (*In: ARAÚJO, 1986*), segundo o artista.



**Figura 25** - Schwanke, *Sem título* - "Perfis" (formada por 6 seriações), 1988. Guache sobre folha de jornal, 114cm x 135cm. Fonte: disponível em:<http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/#>

Com obras dessa série, participou de Salões em diversas cidades brasileiras e recebeu várias premiações. Foi escolhido pela Revista *Veja* (publicação de 1º/1/1986) como o destaque do ano de 1985 nas artes plásticas, tendo sido ressaltado sua marcante trajetória pelo país, e as premiações recebidas em Goiânia, Recife e Belo Horizonte pelos "Perfis", descritos na publicação como "retratos dramáticos justapostos com um forte ritmo visual". (In: SILVEIRA, N., 1986).



**Figura 26** - Perfis humanos e Perfis de plástico. Projeto Schwanke – Memorial da América Latina, São Paulo, 2003. Foto: Pena Filho



Vivia um grande momento, pois “afinal, não é comum tirar oito prêmios nacionais em dois anos” (*In*: SCHMITZ, 1987), e apesar de continuar pintando os Perfis até o final da década de 1980, Schwanke enveredou-se para as formas tridimensionais, para o campo das esculturas, com outra envolvimento. Achava o plástico bonito, de uma textura “belíssima” e fez dele o seu material de trabalho. Apropriando-se de objetos plásticos comuns – bacias, baldes, mangueiras, grampos de roupa, perfis galões – numa nova poética, transformou “objetos chulos” em “elegantes”, em obras de arte. Na concepção dessas obras, havia, antes de tudo, “uma coisa do olhar”; era olhar o material, para, então, conceber. Não havia um caminho teoricamente predeterminado, o material - cor, superfície e possíveis ajuntamentos - mostrava-se, passando a existir para o olhar, e só então a obra era por ele concebida. Havia um “distanciamento muito grande, uma coisa muito fria”, mas, ao mesmo tempo, havia um dado de ironia grande, era “muito irônico”, uma brejeirice brasileira.



**Figura 27** - Exposição de Schwanke na Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1990. Rio de Janeiro. Fonte: foto do artista. Acervo do Instituto Schwanke.

Schwanke, na “Série Plásticos”, apropriou-se de objetos industrializados, elaborando acumulações e seriações, explorando sua cor e forma, suas qualidades construtivas e visuais. Deslocando-os, transmutou-os, diluindo-os em sua função primeira, para fazer surgir uma forma nova, sobreposta ao utilitarismo da vida cotidiana. Deslocado, o objeto, apesar de “funcionar” no lugar de outra forma, não perdia, através de uma análise mais profunda, o reconhecimento da origem que subjaz ao seu deslocamento, instaurando então um jogo, um trocadilho, uma provocação: seriam bacias, baldes, perfis plásticos, ou colunas, pinturas, painéis, esculturas? (*In*: MARCHESINI, 1992). Havia uma “preocupação em resgatar o uso da arquitetura e das formas com as quais convivemos diariamente para as artes plásticas” (A Notícia. Anexo (15/7/1997). Em publicação do Jornal O Globo de 1990, Schwanke se pronunciou:

Assim como me aproprio dos objetos, costumo também me apropriar de todos os estilos de arte num contexto geral. As colunas em exposição na Praia de Botafogo, por exemplo, podem ser consideradas como pós-modernas por serem feitas de bacias, mas as listras já evocam o concretismo. Ao mesmo tempo, a escultura tem alguma coisa das colunas da Catedral de Sienna, cujo estilo é gótico e a combinação de vermelhos e brancos está presente na arquitetura árabe da Mesquita de Córdoba (O GLOBO, 6 fev. 1990).

Os objetos plásticos em série, agrupados e reagrupados, ordenados e organizados por Schwanke, conjugavam bom gosto e cafonismo, requinte e precariedade, ludicidade e ironia; ao serem expostos em espaços aos quais não se destinavam originalmente, renasciam sob a forma de colunas, arcos, cobra-coral, painéis, mandalas, esculturas, tornavam-se obras de arte. Para o crítico de arte Frederico Morais (1987), Schwanke, ao encarar esses objetos industriais como módulos de estruturas minimalistas ou como colunas clássicas, e ao procurar, com a acumulação e a repetição, alcançar efeitos ópticos e cinéticos, atingiu “uma síntese, quase uma ponte entre a *Pop Art* e o construtivismo” e soube “ser popular sem cair no popularesco”.



**Figura 28** - Montagem da exposição na Praia de Botafogo, 1990. Rio de Janeiro.  
Fonte: foto do artista. Acervo do Instituto Schwanke

A exposição de esculturas (colunas com bacias e baldes) em locais públicos de Joinville, em 1989, chocou a cidade, mexeu com as emoções, causou admiração e espanto, dividiu opiniões e suscitou reações e debates calorosos em publicações jornalísticas. Schwanke atribuía tamanha celeuma como sendo “contingências impostas pela falta de um senso crítico mais apurado” (In: MALLMANN, s.d), reconhecendo porém, serem esses seus trabalhos com plásticos, os que “criaram maior empatia com o público” (In: MARCHESINI, 1992). Expostos posteriormente em vários outros locais, como na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1990, Rio de Janeiro), na Praia de Botafogo (1990, Rio de Janeiro), na Bienal Brasil Século 20 (1994, São Paulo), suscitavam sempre, além da reação “do que é isso”, a alegação de que “isso eu também faço”, à qual o artista contra argumentava, alegando que, a nível de criatividade, não adianta fazer uma coisa uma segunda vez, pois se já está feito; “não tem mais por que você fazer, não tem por que eu escrever um livro de James Joyce, quer dizer, é uma tolice, um absurdo” (In: MARCHESINI, 1992).

“Nas artes plásticas, as coisas acontecem como no teatro. Acontecem e acabam” (In: A Notícia, 1990) e assim, os objetos plásticos foram deixados para trás.

No final da década de 80, Schwanke foi taxativo ao escrever para Sérvulo Esmeraldo (curador da Exposição de Escultura Percível de Fortaleza): considerava superado o seu “trabalho com baldes, bacias e mangueiras”. A luz, que o fascinava há anos e já explorada na relação claro-escuro em seus desenhos nos anos de 1970, tornar-se-ia o elemento fundador, o ponto de partida de seus próximos trabalhos, nos quais faria uma leitura particular dos limites impostos pelo corpo humano, mais especificamente, na impossibilidade de se olhar a enorme luminosidade gerada por suas obras. O olhar não deveria restringir-se à matéria, mas exercitar o pensamento. (In: GHELEN,1997).



**Figura 29** - Schwanke, *Antinomia ou Cubo de Luz*, 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico, 3m<sup>3</sup>

Fonte: disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/cubo7-200x300.jpg>

Schwanke realizou três projetos com o elemento luz: uma instalação composta por dois refletores com espelhos de churrasco, exposta na Coletiva de Artistas de Joinville (1990), no Museu de Arte de Joinville; o *Paralelepípedo de Luz* (1990), a princípio pensado como uma parede de luz, constituída por espelhos de churrascos, intercalando 20 refletores de 300 watts, apoiados numa estrutura de ferro, a que, perante o risco de lesão ocular ao se olhar tal intensidade luminosa, acrescentaram-



se três paredes de cortinas feitas de tecido claro, contornando a instalação, as quais aprisionavam a luz, transformando a outrora parede de luz num volumoso paralelepípedo luminoso; e o *Cubo de Luz – Antinomia*, obra exposta na Bienal de São Paulo de 1991. Outro projeto que deixou descrito, também de 1991, o Anel de Luz, não chegou a ser executado; seria constituído por um anel (ou cubo) luminoso posicionado a 25 metros de altura, na ponta de postes de concreto, que ele gostaria de instalar em locais públicos de São Paulo (na Avenida Paulista) ou do Rio de Janeiro (Copacabana ou Pão de Açúcar).

Em suas seriações de luzes, Schwanke buscava “a provocação, a insegurança”. Tal sensação de segurança era alcançada, intercalando-se a luz com espetos de churrasco, que ofuscava, alterava o sentido de espaço e a noção de proximidade e distância (documento Schwanke). Da parede de luz, sem os espetos, chegou ao cubo de luz, aproximando-se do “concretismo latino-americano (imagem viva, *caliente*, sensual)”. Instalado nos Jardins do Parque Ibirapuera, na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, seu *Cubo de Luz*, constituía-se de um cubo com 3 metros em suas medidas, com volume de 27 m<sup>3</sup>, com 45 lâmpadas de 2.000 watts, instaladas e voltadas para a parte interior, projetando 90 mil watts de luz. Era tão intensa a potência das luzes que, na hora em que o trabalho era ligado, a luz na Bienal caía por um certo momento, e a ANAC (Agência Nacional de Aviação Civil) teve de ser consultada, pois devido à proximidade do aeroporto de Congonhas, poderia haver interferência do fecho de luz nas rotas dos aviões, relata Agnaldo Farias (*In: KLOCK, et al, 2010, p. 13.*). O *Cubo de Luz – Antinomia* de Schwanke, foi o ponto culminante de sua “perseguição do ideal utópico de fazer a maior concentração de luz do mundo”.

Schwanke, em correspondência enviada em junho de 1991 à Marilena Chauí, então Secretária da Cultura do Município de São Paulo, comentou:

O projeto ligado ao sonho pretende e remete a uma concretização da utopia no ideal construtivo latino-americano. A desordem do caos é projetada de forma ordenada no espaço, através do cubo – que é cubo p/ não ser signo. A escultura tem por propriedades ser: IMATERIAL, VISÍVEL E NÃO CONTEMPLÁVEL. Uma antinomia.

As lâmpadas viradas para dentro, materializavam a renúncia “ao deslumbre do lustre, à pirotecnia, ao artifício” e só era possível serem vistas a uma distância de 25 metros, do 3º andar do prédio da Bienal. “Dentro da jaula, a 25 metros, o leão parecia manso”, mas só parecia! Caso se ultrapassasse a barreira matéria das paredes de 3

metros de altura, a contemplação de 90 mil watts seria impossível ao “decepcionante” olho humano. Pois “quando o corpo pode ser ferido em exercício da sensibilidade, temos um limite”, mas o prazer estético/sensível não pode ter limite. “O corpo é o limite”. O *Cubo de Luz - Antinomia* de Schwanke, foi incluído no livro comemorativo “Bielal 50 Anos”, da Fundação Bielal de São Paulo, no ano de 2001, no qual se optou por “ressaltar o legado da Bielal, com as realizações mais importantes”, segundo o organizador do livro, Agnaldo Farias (em entrevista publicada na Folha de São Paulo, em 20 dez. 2001).

Ainda em 1991, participou de eventos significativos no contexto da arte brasileira: a 2ª Bielal Internacional de Esculturas Efêmeras em Fortaleza, a BR/80 Pintura Brasil Década 80, em Porto Alegre, e a exposição Panorama da Arte atual Brasileira/91 – Tridimensional, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Encontrava-se em plena atividade, “definido” (*In: SILVEIRA, N., 1986*) e reconhecido nacionalmente; porém Schwanke, que tinha muita calma, teve muita pressa - a pressa da luz. E ele, nas palavras da artista plástica Odete Nery (publicação jornalística de 1997) um ser iluminado, preferiu ser luminoso, foi ser fonte geradora e se deu à luz, esvaindo-se da vida em maio de 1992, em seu ateliê, em Joinville.

### **2.1.1 - “Anos 80”: SCHWANKE transformador, um “artista em forma”**

Arte é “qualquer coisa”, dependendo apenas dos mecanismos do processo mental em processar “qualquer coisa” no aspecto da sensação. (SCHWANKE-B, s.d)

Retornando aos anos 80 do século XX.

Schwanke morava novamente em Joinville, após mais de 10 anos residindo em Curitiba. Considerava-se “um artista em forma, a partir de 1980”, e julgava que, aos 40 anos, estaria “definido” (*In: SILVEIRA, N., 1986*).

No Brasil, as emoções não estavam apenas nas telas, havia um clima de euforia relacionado com a reconstrução, em curso, da vida civil (“Diretas Já!”), após quase duas décadas de ditadura militar. No mundo, a Perestróika iniciada por Mikhail Gorbachev e a queda do muro de Berlim, marcariam o fim da Guerra Fria e o início de novos tempos. A AIDS tornou-se uma pandemia, mudando, definitivamente, os

hábitos sexuais da humanidade após as décadas da libertação sexual vivida a partir dos anos 60.

Na Arte, a ideia vigente era romper com o conceitualismo, reincorporar o gesto e os afetos e rematerializar a obra de arte. A pintura ressurgiu como forma maior de expressão. O artista desobrigou-se de ser sempre vanguarda, reinventando-se como cavaleiro errante e explorador das mais diversas referências plásticas, reavaliando e apropriando-se do passado a partir de uma ótica do presente vivido. A novidade deixou de ser critério de julgamento, sendo que, juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneira significativa, assim como justapor estilos díspares e imagens diversas, passaram a caracterizar esta arte “que se realizava por meio do empréstimo” (ARCHER, 2001, p.156). Proclamando esse ressurgimento da pintura, um dos influentes teóricos da época, o crítico italiano Achille Bonito Oliva, em seu livro “Transvanguarda Internacional” de 1982, escreveu:

A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura. (*Apud* ARCHER, 2001, p. 155)

A arte brasileira viveu também, nessa década, um período de efervescência. Numa época de abertura política e de ascensão da cultura de massa nas principais cidades brasileiras, agentes importantes da produção artística nacional expressavam-se de maneiras diversas, valendo-se da gravura, do desenho, da fotografia, da arte postal, das instalações, do *happening* e, sobretudo, da pintura. “Década de 80” e “Geração 80”, são termos que podem ser empregados para acolher todas essas produções tão heterogêneas e distintas, mas, mais especificamente, são usados para designar aquela nova geração de jovens artistas que retomaram, das formas tradicionais de expressão, a pintura, em busca de um estilo próprio, apropriando-se, inspirando-se em períodos ou movimentos da história da arte, semelhante ao que ocorria na Europa, como na transvanguarda italiana e no neoexpressionismo alemão.

Foi na primeira metade da década de 1980, que jovens artistas, oriundos das duas principais escolas de arte do país, Parque Lage (RJ) e FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado – SP), iniciaram suas pesquisas artísticas, experienciando diferentes poéticas em torno das palavras de ordem das artes visuais do momento (BERTOLOSSI, 2014, p.27): pintura, sensação e subjetividade. Esses artistas

tornaram-se, “da noite para o dia, os novos “musos” das artes visuais no país, alardeados e homogeneizados, objetos de publicidade, ícones de consumo do novo mercado de arte insurgente, e títeres da histeria midiática, segundo o mesmo autor (Idem, 2014, p.27).

Essa “onda” de novos artistas surgiu no âmbito de tendências internacionais legitimadas por exposições coletivas e postulados teóricos, defendendo a volta da pintura como meio de recuperar a subjetividade do artista e o público. De um ponto de vista mais amplo, a geração de artistas dessa década demonstrou interesse em desatrear a arte do tom intelectual das tendências minimalistas e conceituais, da preponderância da ideia como processo e do posicionamento radicalmente crítico em relação às instituições de arte e ao caráter mercadológico da obra, observado nas décadas precedentes. A pintura foi retomada, privilegiando-se a recuperação do fazer manual, o ato pictórico, no qual a gestualidade, o uso abusivo das cores, a figuração simplificada e o acabamento pouco rigoroso, enfatizavam a esfera corporal, o sensível, ou seja, o pintar, a pintura e sua materialidade.



**Figura 30** - Jorge Guinle, *Rock Dreams*, 1985. Óleo sobre tela, 200 x 200cm  
Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo.  
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4567/rock-dreams>>

Assim surgiu a “Geração 80” brasileira, concentrada no Rio e em São Paulo, mas com coletivos de artistas presentes em diversas partes do país, redentora do intelectualismo e da arrogância conceitual das gerações antecessoras, nas palavras dos críticos de então, entusiastas do retorno à pintura. A crítica de arte, na época, adquiriu um caráter jornalístico e heterogêneo, tanto em autoria quanto em foco de interesse, tornando os jornais seus principais veículos de comunicação, com publicações em seus encartes de cultura, ou nas demais colunas que noticiavam exposições, artigos críticos e notas do colunismo social ligado às artes. Essa prática da crítica de arte veiculada nos jornais pode ser vista como uma das marcas do debate e da circulação da arte a partir dessa década, conforme Fasanaro (2016, p.71).

Cabe aqui mencionar que Schwanke, que, na década de 1980, viveu no Paraná e em Santa Catarina, significando em termos de Brasil, “reproduzindo a dinâmica discriminatória do processo geral de produção e circulação do objeto artístico, estar à margem da margem” (FARIAS, 1994, p. 426), teve trabalhos selecionados e expostos em duas mostras retrospectivas nacionais, as quais reuniam obras dos principais artistas daquele período. Na primeira delas, *BR/80 Pintura Brasil Década 80*, realizada em 1991 e promovida pelo Itaú Cultural, as obras de Schwanke foram mostradas em quatro cidades diferentes (Porto Alegre, Brasília, Goiânia e São Paulo); a outra exposição, *80/90 Modernos, Pós-Modernos*, aconteceu em 2007, no Instituto Tomie Othake, em São Paulo.

Assíduo participante de salões, ganhador sistemático de prêmios, Schwanke considerava os salões, tão em voga na década de 1980, uma forma segura para que a crítica tomasse conhecimento do seu trabalho, reconhecendo, porém, que eles não eram passaportes para o mercado de arte. Para fechar o círculo em torno do mercado, julgava necessário que o artista se adaptasse a certas contingências (SCHWANKE, 1986), pois seria “mais simples concorrer em um salão do que marcar uma hora com um galerista” e “mais fácil fazer parte de uma lista de cem artistas de um salão do que de dez expositores anuais de uma galeria”. Schwanke não se preocupava “absolutamente com o mercado, com aceitação ou não”; priorizava a participação em salões, nos quais as vendas eram praticamente nulas (*In*: SCHMITZ, 1987), mas que levavam em conta a obra de arte em si, independente do suporte, revelando “a aura de uma obra em relação às outras” (SCHWANKE, 1986).

Autodidata talentoso, dizia que talento não se compra nem se recebe em diploma. Vinha desenvolvendo, desde o final dos anos de 1970, um trabalho

descompromissado com o mercado e, por volta de 1984, quando começou a pintar os *Perfis*, assumia que já não tinha mais “preocupação de estilo, de vencer na vida, de expor na galeria melhor do Brasil” (*In*: ARAÚJO, 1986). Realizados em profusão, os *Perfis*, não se sabe, com certeza, quantos foram ou quantos são. Schwanke relatou que, quando criança, fazia desenhos semelhantes em seus cadernos escolares, “com a ingenuidade própria da idade, mas com a morbidez, o asco, a ânsia que se tornaram marca registrada depois”. Dramático, assume que eles lidam com as dualidades: a dor e a alegria, a felicidade e a infelicidade (*In*: SCHMITZ, 1987).

A princípio, eram desenhos ou pinturas sobre papéis de diferentes origens (folhas de livros contábeis, de apostilas do vestibular, de livros infantis, por exemplo) e posteriormente, pinturas em tela, observando-se, segundo Schwanke, “uma evolução muito grande na especulação da forma” e maior trepidação, movimento, ritmo (*In*: SCHMITZ, 1987). O processo criativo dos *Perfis* foi “muito longo”, delineando-se desde a infância em seus primeiros desenhos. A plasticidade, os elementos plásticos – a cor, o traço, a dimensão - eram a preocupação primeira do artista, sendo o tema “claramente posterior”. Para Schwanke, a obra “existe, fundamentalmente, pela sua plástica” que é o que define “se ela é boa, perene, forte”. E sem ser modesto, dizia que essa sua série, tinha “um impacto visual muito grande.”

Três mil em uma fala, cinco mil “só em um ano” em outra, Schwanke produziu, em guache sobre papel, milhares de “*Perfis*” (“montes, toneladas”) na garagem de sua casa. Diziam-lhe: “está livre demais”, “tenha mais cuidado”, você está trabalhando muito rápido, mas ele:

[...] fazia vindo de dentro aquilo, tinha vontade, fazia rápido, produzia mesmo com garra, com vontade, com gesto, com emoção, sofrendo ao mesmo tempo, pensando às vezes até de uma forma masoquista, em coisas ruins pra tirar uma coisa forte de dentro, assim que fosse mesmo força, habilidade, é trepidação, essa coisa toda terrível do mundo que vivo agora, que existe agora. (*In*: ARAÚJO, 1986)

Repetição, repetição, repetição! Nos “*Perfis*”, Schwanke explorou o tema ao máximo, tentando esgotá-lo em todas as hipóteses. “Ir até o fim, buscar o máximo dentro de um tema, é essencial para a carreira de qualquer artista” disse, em entrevista, a Paulo Clóvis Schmitz (1987). Indagado, na mesma entrevista, se a repetição temática não poderia desgastar o assunto, alegou que havia “muito para explorar dentro dessa linha”, que essa fase, que ainda não chegava a ter dois anos



na ocasião, continuava “marcando muito as pessoas, em todos os lugares onde era mostrada”. Assumiu também um ineditismo e consequente credibilidade pelo seu aprofundamento do tema, pois “estas formas nunca haviam sido desenvolvidas com a mesma força, mesmo lá fora”.



**Figura 31** - Schwanke, *Sem Título* (“Perfis”), 1985. Guache sobre papel, 138 x 266cm.

Fonte: Museu de Arte de Goiânia

Disponível em:

<https://www.goiania.go.gov.br/sistemas/scmag/asp/scmag00004f1.asp?aut=272&desc=SCHWANKE>

Nos Perfis, sobre a precariedade do suporte, Schwanke impunha a expressividade do gesto. Gostava mais de trabalhar sobre papel, no qual conseguia mais “ranhuras com o guache, mais transparências”, além de maior rapidez na execução e facilidade para secar (*In*: ARAÚJO, 1986). Na maioria das vezes, eles foram desenhados ou pintados sobre “páginas de livros velhos, corroídos, alguns rasgados, livros contábeis com selos, de páginas assim de livros velhos mesmo de coisa descartável”, às vezes, juntados no lixo (*Idem*, 1986).

O suporte era um elemento importante para Schwanke, do qual “tirava partido”, apropriava-se do descartável, “pobre”, “dessa coisa velha, borrada e tal”. Trabalhou “num monte de livros-rascunho, velhos” do seu pai que foi contabilista; livros que faziam parte do seu mundo de infância, quando, então, já desenhava neles; “alguns têm até data de 1951” - seu ano de nascimento - relatou à Adalice Araújo (1986). Além desses livros contábeis, apostilas do vestibular, revistas e jornais serviram de suporte para a pintura dos Perfis, tudo produzido compulsivamente, o que tornava, no



seu entender, “o trabalho mais forte, o traço mais ágil” e ritmado. Importava a Schwanke a força do gesto e da sensação provocados pelo ato pictórico e não a minúcia na confecção das imagens e a qualidade do suporte (CHEREM, MAKOWIECKY, 2014, p.66).

Os milhares de Perfis, individualmente pintados, são rostos, por vezes, quase abstratos de homens ou mulheres, “não são muito humanos, são de um humano mais interno do que externo” e não são autobiográficos, apesar de ter dele, Schwanke, “muitas das caras” (*In*: ARAÚJO, 1986). Ele os produziu até a sua morte, mesmo quando envolvido em suas outras séries de trabalhos (“Plásticos”, Instalações de Luz). Desses rostos inumanos, voltados geralmente à esquerda de quem os observa, olhos pequenos reminiscentes nem sempre presentes, observa que os atreve a olhar, já que da boca, uma poderosa língua, desproporcional, gigantesca, colorida, fálica ou cortante e afiada, projeta-se, monopolizando todas as atenções. Raramente a boca encontra-se fechada; às vezes, travada, gradeada por dentes que tentam aprisionar, em seu interior, a língua que parece não querer calar.

Quando questionado se os Perfis revelariam uma preocupação com o social ou se teriam um cunho pessoal, intimista, Schwanke não descartou a possibilidade de as “duas motivações caminharem juntas”, mas afirmou que não procurava definir o trabalho, sendo “este o papel da forma”, nem dar a “chave verbal” pois incorreria no risco de “ser discursivo”. Deixava para o espectador essa dúvida, no qual ela, a dúvida, estimularia seu processo mental, imaginativo, cabendo a ele, o espectador, situar o trabalho “acerca do social, do intimista ou de algo mais global”. Expressivos, caricaturais, esses Perfis linguarudos que surgem das entranhas, gritam ou vomitam? (*In*: SCHMITZ 1987).

Estudiosos e críticos atribuíram e atribuem múltiplos significados aos impactantes *Perfis*. Há os que lhes atribuem um senso crítico social, os que os consideram como expressões da “gama de reações do homem na sua dolorosa relação com o mundo”, ou como disse Adalice Araújo (1987, p.56-57) “longe de serem clichês, representam a voracidade, a violência e o caos individual” e emitem “os uivos da fera humana”, mostrando o “desejo de uma sociedade brutalizada, que está se destruindo”. Há outros, no entanto, como o crítico Frederico Moraes (1989, p.145-146), que atribuem aos “rostos perfilados em grandes painéis uma intenção mais propriamente construtiva, uma agressividade que é mais visual que expressiva”. Nessa ótica, Schwanke, segundo o crítico, se aproximaria da Pop Art, de Andy Warhol,

com sua repetição de imagens de famosos (Marylin Monroe, Jackie Kennedy, Mao-Tsé Tung, dentre outros), mas dele diferindo no gestual de fundação da imagem. Enquanto Warhol dava um tratamento distante, frio, quase industrial à sua obra, Schwanke realizava “um trabalho áspero e visceralmente participante”, quente. Apreende-se, então, que o visceral precedia à razão, ao formalismo, ao construtivo, e que, antes de todo um racionalismo, uma organização metódica de grandes painéis com numerosos Perfis, havia pinceladas cheias e expressivas que “suspendiam o cérebro e surgiam das entranhas” (*In*: ARAÚJO, 1986).



**Figura 32** - Andy Warhol. *Marilyn Monroe*, 1967. Portfolio com 10 serigrafias (cada 91.5 x 91.5 cm).

Fonte: MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova York)

Disponível em: [https://www.moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2015/05/IN2323\\_30\\_CCCR1.jpg](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2015/05/IN2323_30_CCCR1.jpg)

:

Com as pinturas profundamente expressivas dos Perfis, Schwanke “mergulhou no neo-expressionismo, lembrando o clima da *art brut*,” segundo Maria José Justino (1996). O termo indica a retomada de certos traços do expressionismo sobretudo na Alemanha, reverberando em outros centros nacionais, como na Itália e nos Estados Unidos. A pintura ressurgida no neo-expressionismo era avessa aos rigores formalistas do modernismo clássico, compromissada com as vivências pessoais era icônica e expressiva, valendo-se da narrativa e da figuração. O teor dos trabalhos, apesar de características comuns, era eminentemente individual, com

uma diversidade de resultados que impossibilitavam uma classificação sistemática e a configuração de um estilo. No Brasil, em consonância com as tendências internacionais, a nova “safra” de artistas interessada em desatrelar a arte de um posicionamento ideológico e da postura cerebral preponderante nos anos de 1970, retomou a pintura em seus aspectos mais propícios à manifestação da subjetividade, conferindo-se grande importância ao “fazer”: gestualidade (favorecida pelo grande formato dos suportes), uso de cores intensas, figuração simplificada ou desenvolvida sem grande rigor. A preponderância do fazer sobrepuja-se à preocupação com o acabamento do produto final, sendo a ausência do chassi uma marca dos trabalhos, assim como o uso de materiais de pouca durabilidade, colocando o ato de intervenção pictórica como tão ou mais importante do que a própria obra que dele resultava.



**Figura 33** - Schwanke, *Sem título* (“Perfis”), s.d. Pastel oleoso e colagem sobre tela, 113,5 de altura (largura não especificada). Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)  
Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/L/16883/>

Os *Perfis*, portanto, dialogam com a onda neo-expressionista dos “anos 80”, sendo que Schwanke passou a fazê-lo após, como disse em entrevista com Adalice Araújo (1986), quando a vontade de fazer aquele realismo todo dos desenhos foi passando, aflorando-lhe a “vontade de fugir, de se soltar, de se

libertar”. Na mesma entrevista de 1986, o artista relatou que após os desenhos realistas passou a fazer os seus *Perfis*, que nada tinham a ver com o romantismo, mas com “coisa que vinha de dentro”, com coisa vivida, principalmente com coisas vividas; tinham a “ver com expressão”. Importava-lhe a feitura, não o suporte, não o preciosismo da imagem pintada.

Com os *Perfis*, Schwanke participou de vários salões nacionais e realizou exposições individuais. 1985, particularmente, foi um ano ímpar em sua trajetória artística, foi o ano do “pintei mais de 5.000” (SCHWANKE, 1985); foi singular não somente pela quantidade de obras produzidas, mas sobretudo pelo número de prêmios conquistados: foram cinco em importantes salões nacionais. Como já mencionado, foi considerado também o destaque brasileiro do ano de 1985 nas artes plásticas, pela Revista Veja, em função do grande número de premiações recebido pelas seriações de *Perfis*. Com os *Perfis*, Schwanke “tornou-se Schwanke”, não precisou mais de assinatura:

[...] o importante na arte é a apresentação do novo e uma dose muito grande de informação, de uma forma que te identifique, que te faça conhecido sem necessidade de assinar a obra. (*In*: MORAES, 1987).

Schwanke, diferente da tendência das pinturas em grandes telas dos anos 1980, preferia fazer trabalhos menores, os quais podia “manipular mais, trabalhar de costas, de pé, se virar”, ou seja, ter uma maior maneabilidade. Gostava de fazer o tamanho grande, quando composto pelos trabalhos menores, pois achava que conseguia “um resultado bonito nos painéis”. Achava que, com os trabalhos grandes e a óleo, não conseguia dizer o que dizia com os pequenos trabalhos de guache, quando colocava “trinta, quarenta juntos”, formando “painéis de cabeças humanas” (*In*: ARAÚJO, 1986). Para Schwanke, a plasticidade determinava o resultado final, não só pela cor e pelo traço, mas também pela dimensão, pela seriação, pela formatação, provocando um movimento visual do espectador pela briga de cores, de linhas e de rupturas. A organização em painéis faria com que a forma adquirida pelas múltiplas pinturas justapostas criasse “um campo de massa, onde essa possibilidade nem sempre existe, fortalecendo a obra”. Seria então essa, a justaposição de imagens criando efeitos plásticos outros, a razão para ter elaborado um livro de artista? Vejamos, então, na sequência, o que compõe esse livro.

## 2.2 - SCHWANKE E SEU “LIVRO DE ARTISTA”

[...] Para ler a velha arte, basta conhecer o alfabeto. Para ler a nova arte, devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função. [...] Na velha arte, todos os livros são lidos da mesma maneira. Na nova arte, cada livro requer uma leitura diferente. (CARRIÓN, 2011)

Década de 1980, período intenso na vida do artista Schwanke: produção extensa e expressiva, permeada por exposições individuais, salões nacionais e premiações. Foi a época dos perfis: “plásticos” e “humanos”. Feito aos milhares, os “perfis humanos”, mas não muito humanos, incontáveis variações de perfis, nos quais olhos, narizes, cabelos, queixos, bocas, dentes e, sobretudo, línguas, assumem formatos variados e bizarros, expondo um “humano mais interno do que externo” (*In*: ARAÚJO, 1986). Pintava-os individualmente sobre suportes descartáveis e pouco nobres; fazia-os compulsivamente, segundo suas palavras (*Idem*, 1986) fazia com emoção, tirando “uma coisa forte de dentro”; Schwanke “trepidava”. Gostava de organizá-los, seriando-os, justapondo-os lado a lado, avizinhandos, contendo-os sob o formato de grandes painéis; esse era o momento em que sua racionalidade sobrepunha-se à expressividade do seu ato pictórico inicial, mas era uma contenção libertadora, intencional, que gerava um maior efeito plástico, alcançado pelas rupturas, pelas “brigas” entre imagens contextualmente iguais, mas únicas em sua *poiese*.

Não há qualquer referência escrita ou informação de familiares e de amigos, sobre quando Schwanke selecionou e organizou 160 pinturas dessa profusão de *Perfis* no formato de um objeto, ou seja, conformou-as em um livro, transformou-as em um objeto de arte num mundo de outros objetos, um “livro de artista”, assim reconhecido pelo sistema das artes partir de 1970. Mas, queria mesmo Schwanke fazer uma obra híbrida, um livro de artista? Queria fazer de uma mídia tradicional e pressupostamente literária - o livro, uma obra de arte? Pois:

A escolha pelo livro de artista como veículo para a expressão plástica é, de imediato, uma opção pela ambiguidade. [...] O lugar artístico do livro de artista é o lugar das margens de um universo de duplos, ora em cisão, ora em comunhão. Dois como par ou como a soma de ímpares. Onde se pode perguntar se a função é mesmo pervertida nos objetos híbridos e se a dúvida não seria a melhor e a mais desejável das respostas (SILVEIRA, P., 2002, p.10).

Todo livro é um objeto no espaço. Livros são objetos de linguagem e também matrizes de sensibilidade. O livro de artista, uma modalidade recorrente da arte internacional desde 1960, ao preservar a fisicalidade do livro, cria um campo novo entre dois mundos: o dos conteúdos narrativos e o do objeto em si mesmo. Um corpo híbrido que traz em si duas origens diferentes: a de suporte físico para um texto e a de obra de arte autônoma. Schwanke, um artista que não se satisfazia, que procurava muito em livros, em exposições, que frequentava bate-papo de críticos e que costumava fundamentar teoricamente, por escrito ou em entrevistas, suas produções, possivelmente teria feito algum tipo de referência, caso tivesse construído intencionalmente um livro de artista. Schwanke não se referir a ele é, no mínimo, inusitado, possibilitando, então, supor que, talvez, sua intenção não teria sido fazer uma obra de arte a ser vista ou exposta, mas sim, uma seleção de *Perfis*, que desejava guardar, preservar. “Livro de Artista” para o sistema das artes, “álbum para recordação”, para Schwanke (?), é a obra a ser discutida.

### **2.2.1 – O objeto livro de Schwanke**

É curioso e importante registrar a existência de um grande álbum guardado no Instituto Luiz Henrique Schwanke em Joiniville, onde se encontra o “Livro de Artista” com as pinturas dos *Perfis*. Trata-se de uma grande pasta, que, segundo Maria Regina, sua irmã, foi feita sob encomenda para o artista, contendo 46 páginas originalmente em branco, acondicionadas dentro de plásticos transparentes, que, por sua vez, se encontram fixados por grampos metálicos numa capa dura, preta e de material resistente. Schwanke fez uma clipagem, selecionando e colando em suas páginas, metódica e regularmente, recortes de jornais e revistas nos quais era referenciado, textos de críticos sobre seu trabalho, catálogos de algumas de suas exposições, diplomas de premiações e fotografias, feitas por ele, de suas exposições no Rio de Janeiro, em 1990 (na Escola de Artes Visuais Parque Lage e na Praia de Botafogo). Entre os recortes colados, havia alguns do ano 1991, permitindo inferir que, pelo menos, parte desses documentos foi organizada no seu último ano de vida. Teria sido esse o momento em que Schwanke organizou o seu “Livro de Artista”?





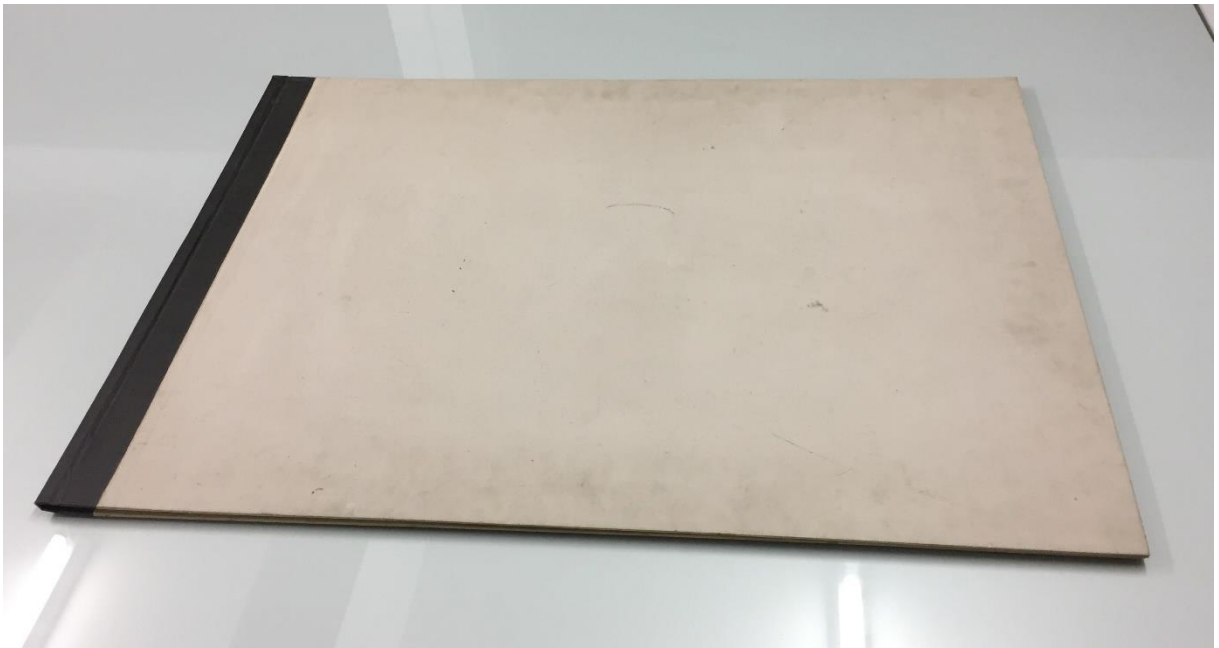
**Figura 34** - Schwanke, Livro de recortes (fechado), sem data.  
Fonte: foto da autora, 2017



**Figura 35** - Schwanke, Livro de recortes (aberto), sem data.  
Fonte: foto da autora, 2017



Diferente do álbum de recortes, o objeto “Livro de Artista”, com as 160 pinturas dos *Perfis*, é eminentemente plástico, sem conteúdo textual. Possui grandes dimensões, medindo, quando fechado, cerca de 94/ 68cm, atingindo quase 2 metros de largura quando aberto. Sua encadernação, com as folhas em sentido “paisagem”, horizontalizadas, remetem ao formato de um álbum. Contém 20 páginas não numeradas. Uma capa dura, acinzentada, com a superfície revestida por uma trama sugerindo um tecido resistente protege suas folhas e facilita o seu transporte, pois, além de grande, o livro é pesado (pesa 6,1kg) e de difícil manipulação.



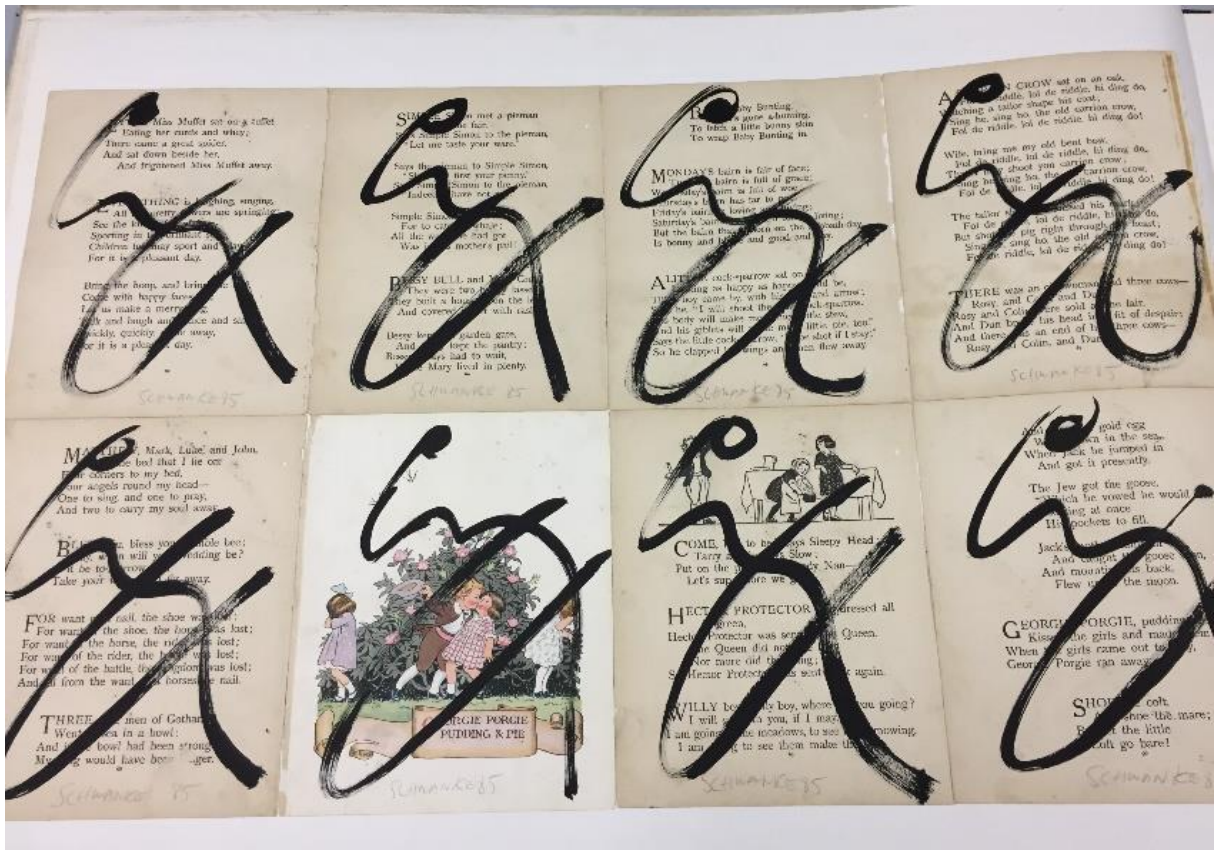
**Figura 36** - Schwanke, *Livro de Artista*, sem data, 94/68cm.  
Fonte: foto da autora, 2016

Em suas 20 páginas, não há palavras escritas ou qualquer registro verbal. Cada página tem, aproximadamente, o tamanho de uma folha padrão A0, possuindo então cerca de 1 m<sup>2</sup> de mancha. Em cada uma das páginas, foram meticulosamente coladas 8 pinturas realizadas em folhas individuais, na grande maioria, pinturas a guache sobre diferentes tipos de papel, diferentes suportes.



**Figura 37** - Schwanke, *Livro de Artista* (guache sobre folhas de apostilas), sem data.  
Fonte: foto da autora, 2016

Cada uma das 160 pinturas encontra-se individualmente assinada e datada (entre os anos 1985-88). A grande maioria foi feita sobre folhas de livros contábeis antigos que pertenceram ao seu pai, mas há também pinturas em folhas de revistas, de apostilas e de livros de literatura inglesa. Como previamente já mencionado, Schwanke julgava importante e usava esse tipo de suporte diversificado, pobre, de lixo, descartável, pouco nobre para pintura de seus “*Perfis*” e dos quais “tirava partido”. (In: ARAÚJO, 1986). As páginas 14 e 15 diferem da maioria, pelo suporte utilizado - folhas de livro de literatura infantil inglesa - e por não conterem pinturas, mas desenhos esquemáticos de perfis constituídos por linhas traçadas em tinta preta, nas quais a língua assume uma desproporção tal, que catalisa todos os olhares.



**Figura 38** - Schwanke, *Livro de Artista* (p. 14-15), sem data, 190/68cm  
Fonte: foto da autora, 2016

Em cada página, observa-se que houve um norteador de organização, que houve uma escolha, uma intencional seleção. O tipo de suporte de papel utilizado geralmente é o mesmo em todas as pinturas de uma determinada página, e as figuras ali agrupadas, os perfis “pouco humanos”, possuem características semelhantes no que tange à cor predominante na face, à existência ou não de pintura do fundo e de pontilhados de tinta nesse fundo e na face, a presença de dentes, a boca aberta ou não, a proeminência ou não do queixo, o tipo de cabelo e, sobretudo, o tratamento dado à língua, que varia desde sua ausência (a minoria) até formatos os mais diversos: retas, fálicas, finas ou absurdamente volumosas, mal cabendo na boca. Nas páginas contíguas, (excetuando-se as 2-3 e 18-19, por contagem direta, já que não há numeração impressa nelas), as imagens são similares, tornando-se, quando abertas, um grande painel de dezesseis *Perfis* semelhantes justapostos, visualmente uma grande e expressiva mancha.





**Figura 39** - Schwanke, *Livro de Artista* (p. 16-17), sem data, 190/68cm  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

Schwanke fez de suas obras individualmente produzidas, uma sequência, uma seriação unificada, obrigando-as a conviver e a compartilhar um espaço, tornou-as um livro, “um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página”, segundo Julio Plaza (1982, p.1). Dialogando com outros códigos, o seu sentido é construído pelo manuseio, e virar suas páginas significa descobrir suas possibilidades de construção de significados, pois para ele, Schwanke, o que define se a obra é boa é a sua plástica, vindo daí sua preocupação com o traço, com a cor e com a dimensão (*In: SCHMITZ, 1987*).

Não há profanação das características físicas do códice, do livro, nesse trabalho de Schwanke. Há, sim, um respeito pelas possibilidades morfológicas do livro, uma sensível conversa com os seus diferentes elementos constitutivos, estruturais (encadernação, volume, páginas, conteúdo). A página mantém sua condição de espaço-situação de leitura, abrigando, porém, possibilidades semânticas outras a partir de percepções visuais não verbais. No entanto, há um grande porém que dificulta o manuseio, o folhear e, portanto, a leitura desse livro: suas grandes dimensões e o peso imposto às folhas pela colagem das dezesseis imagens (oito em cada lado da folha). Para folheá-lo, para passar suas páginas, é necessário que se levante e que literalmente, “carregue suas folhas”. Seria, então, mesmo um livro? Seria para ser lido ou ser guardado?

Queria, mesmo, Schwanke fazer uma obra de arte, um livro de artista, ou construir um local, um álbum, onde os 160 Perfis por ele selecionados pudessem ficar arquivados, destacados dos outros milhares? Se queria um livro, então, por que física e mecanicamente dificultar seu manuseio, sua leitura? Assim sendo, o livro-álbum

poderia ser pensado como uma construção agregadora de coisas dispersas, constituída por um corpo físico, uma base, um suporte material, no qual as imagens e as informações coletadas ao longo do tempo, ao serem ali depositadas, acondicionadas, encontram um local de permanência e uma possível garantia de posteridade e recordação. Pensar o “Livro de Artista” de Schwanke como álbum é pensá-lo como um local de coesão, onde, a partir de suas escolhas e segundo suas intenções de seletividade, ele acondicionou cento e sessenta dos milhares de *Perfis* que produziu. Os selecionados carregam consigo elementos, significados e contradições pertinentes ao período de suas criações, desencadeando motivações, justificativas, escolhas e rejeições que só o artista poderia justificar. Se assim foi, a intenção primeira não era fazer uma obra de arte, um “livro de artista” mas um local, um álbum para conter os *Perfis* que ele, por motivos desconhecidos, escolheu.

### **2.2.2- O livro de Schwanke uma obra “da” arte**

O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica determinar relações com outros códigos e, sobretudo, apelar para uma leitura cenestésica do leitor. (PLAZA, 1982, p.1).

Na década de 80, Schwanke também se rendeu à pintura e à gestualidade, após uma fase altamente conceitual e intelectualizada, em que fazia poltronas, cadeiras e dava títulos de obras clássicas, fase que “já estava praticamente deixando em princípios de 80”, porque “já não aguentava mais” (Adalice, 1987). Chegou a fazer trabalhos com giz pastel que “já eram muito livres”, mas foram as pinturas dos *Perfis* que lhe renderam participações e premiações em importantes salões nacionais, exposições individuais e a consolidação de sua carreira artística, e foram as que ele utilizou para compor o seu “Livro de Artista”.

Os anos 80 foram também frutíferos aos livros de artistas, especialmente aos livros-objetos (SILVEIRA, P., 2001, p.30-31), obras com ênfase na condição física. Foi o momento em que o conceitual deu lugar ao matérico, no qual se aliou o retorno do expressionismo na pintura à revitalização de técnicas históricas de encadernação, propiciando a constituição de uma linguagem traduzida por livros altamente plásticos, escultóricos, verdadeiros “objetos”. Os livros de artista, no sentido estrito, enquanto

obras publicáveis e múltiplas, foram pouco produzidos nessa época, refletindo o momento de domínio da expressão e da subjetividade na pintura e a crise financeira então vivida (em nível de Brasil), evitando-se, dessa forma, os custos de publicação. Assim Paulo Silveira comenta a produção de livros de artista dessa década (2003, p.20):

A década se pôs por trás de toneladas de livros de madeira, de pedra, de trapos, molhados, queimados, melecados, amarrados, serrados, baleados. Foi um período muito bom e até divertido, mas que proporcionou uma profusão de mal-entendidos plásticos.

Mesmo que Schwanke não tenha tido a intenção de construir “uma obra de arte” no formato de um livro, ou seja, de fazer um livro de artista, ele o fez. Se as intenções eram outras, o que permaneceu delas e ao qual se tem acesso, é um livro-álbum ou caderno com 160 pinturas dos *Perfis*. A conservação no formato códice não parece ter sido escolhida prioritariamente como uma estratégia de linguagem, mas sim, como estratégia de preservação, não podendo negar, porém, que o formato agregou um valor cenográfico às obras contidas naquele volume.

Antes de se tentar classificar a obra de Schwanke dentro do filo “livro de artista”, é importante discriminar as diferenças entre um objeto e uma publicação para a arte. Pensando-se no “objeto” como coisa física e sem vida perceptível, para ser classificado artisticamente, “precisará ser uma obra que enfatize suas qualidades próprias de coisa inanimada, individual, distinta e coerente”, pois entre objetos originais e derivados, entre artefatos e objetos espontâneos, encontram-se vários outros, como: os etnográficos, os ready-made, os arqueológicos, os conceituais, os cerimoniais, os de devoção (SILVEIRA, P., 2012, p. 53). Se concebidos por artistas, objetos (de artistas) e publicações (de artistas), “pertencem sobretudo, (mas não exclusivamente), ao sistema da arte”, podendo ser, ou não, considerados como obras de arte. O livro de artista não é “local” para as reproduções de trabalhos de arte e sim, para a obra original. A imagem que está no interior é arte e não ilustração, ou seja, o objeto livro é transformado, quando o artista manipula a página, o formato e o seu conteúdo tradicional. O texto adentra o mundo da arte sob as mais diversas formas, seja como narrativas, como proposições conceituais, como manifestos, como exercícios concretos, como instruções para performances, como manifestos, como receitas, dentre outras. Ao reivindicar o estatuto de obra visual, o livro textual legível

transgride as normas de avaliação da composição artística. (SILVEIRA, P., 2012, p. 55).

Diante da obra, um trabalho feito por Schwanke, um artista reconhecido no sistema das artes, o primeiro passo é reconhecer suas características visuais bibliomórficas, uma obra de arte feita no formato de livro, ou seja, um livro feito por um artista, sendo portanto, um “livro de artista”. Retornando ao conceito já anteriormente abordado nesta dissertação, o livro de artista, no sentido lato, é um filo, um tronco formal surgido na arte contemporânea a partir da década de 1960, cujas manifestações incluiriam (SILVEIRA, P., 2012, p. 52):

[...] 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-referente”, mesmo que remotamente.

O livro de Schwanke situa-se num entre-lugar quando se pensa numa classificação mais precisa dentro do filo de livros de artista. Não se trata de um livro de artista no sentido estrito, por não ser uma publicação e por ser único. Não se enquadra completamente como livro-objeto, mesmo sendo uma obra única e de não edição, por não apresentar características escultóricas, e por ter tido um processo criativo baseado na conformatação em livro de pinturas previamente feitas, e não no uso apelativo da forma, da textura ou da cor, para se tornar uma solução inteiramente plástica, (SILVEIRA, P., 2013, p. 20). Talvez a designação “livro-obra” (segundo a Getty), “livros de artista que exploram a forma do livro ou alteram sua estrutura física como parte do conteúdo do trabalho” pudesse ser a mais adequada, mas perante a dificuldade de delimitação conceitual precisa quanto à categoria, optou-se pela solução referida por Silveira (2013, p.32), ou seja, “chamar a todos os produtos mais, menos ou muito remotamente bibliomórficos, artísticos ou pertencente ao mundo da arte, como sendo livros de artista.”

O livro de Schwanke, como todo livro de artista, traz implícita a vocação de ser, enquanto livro, um objeto que solicita interação com o público e enquanto poética, estar aberto à invenção, capaz de instaurar o olhar do artista que, inquieto e flexível, permite ressignificar o usual, subverter o esperado, num convite à imprevisibilidade



dos desdobramentos espaço-temporais. É um híbrido enquanto objeto interativo e estético, enquanto o suporte extra-artístico empregado (o livro), e por situar-se entre linguagens, com subsequente diluição de categorias, indo de um campo a outro: de objeto literário a objeto plástico. O livro de Schwanke ampliou a possibilidade de comunicação dos “*Perfis*” pintados, aproximando-os dos espectadores e tornando factível sua manipulação.

Enquanto obra de arte, o livro de Schwanke gera no seu leitor um descompasso perceptivo diante de um objeto que, a um só tempo, lhe é tão familiar quanto estranho. Familiar na identidade geral de livro, um objeto cotidiano que possui uma função condicionada pela cultura erudita e popular; como um tipo de mídia impressa, reproduzível e com elementos gráficos sequenciais estruturados por páginas a serem folheadas, compondo um trajeto linear para sua leitura. Inusual, entretanto, em sua proposição específica de ser um objeto para a percepção, cuja organização estrutural está sujeita a interações que subvertem a função primeira, com a sequencialidade temporal aberta a inúmeras variações, sem exigir uma leitura linear. Mantendo as características estruturais de um livro, as páginas de Schwanke funcionam como espaços receptivos inseridos no processo construtivo e poético da obra, podendo gerar significações próprias, inseridas, ou não, na somatória de todas as páginas percebidas em momentos diferentes.

Em seu livro, o artista acondicionou, em vinte páginas, 160 dos milhares de *Perfis* produzidos. Repetidos à exaustão, esses perfis, iguais na diferença, inquietantes e perturbadores, ao serem sequencial e repetitivamente dispostos, parecem ter suas expressões e conexões paradoxalmente neutralizadas, corroendo-os em sua individualidade, tornando-os uma massa de “*Perfis*”. De folhas isoladas, independentes, as pinturas tornaram-se um conjunto de instantes dentro do próprio tempo, num espaço – a página. Permanecem únicas em si mesmas, mas, ao serem justapostamente coladas, interligam-se e conectam-se plasticamente. Ao leitor fruidor cabe deslocar o olhar pelo campo de massas criado pela brigas de linhas e cores constituintes dos *Perfis*. Em cada folha com um perfil, um hiato, uma ruptura se instala, mesclando-se e dissolvendo-se na visão do perfil da folha seguinte, transformados todos numa grande mancha de página.

Com o mínimo, Schwanke valorizou a fatura manual, trabalhando folha a folha, pintura por pintura; explorou, ao máximo, as possibilidades das tintas, das cores, dos

suportes, conseguindo sempre um resultado novo e surpreendente, uma gama infinita de variações, interligadas, parentes, mas cada uma com sua individualidade.

Procurar entender, ler o livro de Schwanke é tentar penetrar no mundo que seu trabalho instaura. É preciso abandonar a centralidade das certezas e da significação. As possibilidades de leituras são múltiplas, assim como são as possibilidades de interpretação. Diante de tamanha complexidade e multiplicidade, questões norteadoras poderiam ser aventadas, para se adentrar nesse seu outro mundo instalado como arte dentro do mundo comum, entre os quais, ele transitava incansável e incessantemente. O que(m) seriam os Perfis, mônadas? Por que a repetição exaustiva e o arquivamento em livro? Que mundo(s) se encontra(m) nesse livro de artista?

### **2.2.3- O livro de Schwanke: uma obra “de” arte**

[...] perguntar pelo originário da obra de arte é perguntar por sua essência ... isto que algo é, como ele é.  
[...]devemos procurar achar a essência da arte lá onde indubitável e realmente vigora. A arte vige na obra de arte (HEIDEGGER, 2010, p. 37-39).

O “Livro de Artista do artista Schwanke”, o objeto, a “coisa” que o “sistema da arte” designa como um livro de artista, independente da intenção inicial de seu criador, é uma “obra de arte”, cuja leitura é assolada por inquietações maiores, questões que se apoderam do leitor, pois são elas que têm o leitor e não ele a elas. Ele, o leitor, deve responder e corresponder aos apelos da obra, lembrando ser a arte uma questão que não pode ser resolvida em conceitos, e que deve, antes de tudo, ser experienciada.

A opção de leitura da obra de Schwanke para esta dissertação fez-se a partir da perspectiva desenvolvida por Martin Heidegger em seu ensaio “A Origem da Obra de Arte”, no qual propõe que se pense a arte a partir da arte e não a partir daquele que a cria ou daquele que a recebe, ou seja, deixar vir da obra a sua verdade poética.

Heidegger, com seu pensamento sobre a arte, afasta-se dos conceitos de todas as teorias da arte e da estética ligados aos valores do “belo” e da organização harmoniosa da forma, as quais, em sua visão, pura e simplesmente, fazem a distinção

entre matéria e forma (2010, p. 63). Para ele, nenhum artista e obra, é sem o outro; o artista é a origem da obra, e a obra é a origem do artista (idem, p. 37). Eles assim são em-si, uma mútua referência, a partir daquilo que artista e obra têm em seu nome, através da arte, pois a arte é o originário para o artista e para a obra, e o que é arte deve-se deixar depreender da obra (Ibidem, p. 39). A obra de arte, enquanto coisa, cuja origem, a princípio, parece ser o próprio artista, tem sua origem em algo que lhe é intrínseco; portanto o artista não é sua origem, mas sua causa. Assim sendo, para Heidegger, a arte deve ser pensada a partir da arte e não do artista ou do espectador.

As obras de arte, considerando-se a sua realidade, são tão naturalmente existentes como também as coisas (HEIDEGGER, 2010, p. 41). O caráter de coisa na obra de arte é “evidentemente a matéria da qual ela é constituída, que é a base e o campo para a modelagem artística” (idem, p. 63). O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que se poderia dizer que a pintura está na cor e a escultura está na madeira. Esse caráter de coisa seria então “a base na qual e sobre a qual o outro e próprio da obra é edificado” (idem, p.43), pois a obra de arte, além do caráter de coisa é ainda um outro algo que está nela e que constitui o artístico.

A obra de arte é, de certo, uma coisa produzida, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é, *allo agoreuei* [*allo*=outro, *agoreuei*=diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. Pôr junto como diz-se em grego *symballein* [*syn*=com, *ballein*=pôr, jogar]. A obra é símbolo. (HEIDEGGER, 2010, p.43)

Às vezes se confundem obras de arte e utensílios que se aproximam, pelo fato de serem criados pelo homem, mas que se distanciam quanto à função que desempenham. Pensa-se o criar como um pro-duzir, que é também a fabricação de um utensílio, e o criar a obra exige o fazer manual, porém é de outro tipo. Esse fazer está determinado pela, e em consonância com a essência do criar, e também permanece conservado nela (HEIDEGGER, 2010, p. 147-151). O artista, em princípio, não inventa nada; ele apresenta, ele dá a ver. O artista é esse que cria um modo de apresentar o que o outro ainda não viu, que dá a ver, que revela, que traz a verdade que está na obra, à luz do mundo.

Segundo Heidegger, “ser-obra significa instalar um mundo”, pois no que se ergue em si-mesma “a obra abre um mundo e o mantém numa permanência

vigorante”. E o mundo da obra nunca é o objeto que fica diante de nós e que pode ser visto, não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Esse mundo é sempre não objetivável (2010, p. 109). É necessário que se afaste daquilo que se sabe, para se aproximar da essência, da verdade do ente novo que surge participando do mundo, ou seja, só se pode pensar e perceber uma coisa se a trouxermos para fora de suas determinações.

A verdade da obra significa a adequação do conhecimento à coisa e é compreendida como desvelamento (HEIDEGGER, 2010, p. 129). O desvelamento não é pressuposto por nós, nós é que somos deslocados por ele, “para uma essência tal que, em nosso representar, sempre permanecemos inseridos no interior do desvelamento e propostos a ele”. Pois há muito que o homem não pode dominar e somente pouco se torna conhecido. O conhecido permanece algo de aproximado, e o dominado, um incerto (Idem, p. 131-33). A verdade que se inaugura na obra e o que ela funda jamais pede para ser comprovada ou deduzida, nem contrabalançada ou compensada a partir do até então existente. A fundação é um exceder, uma doação. (Ibidem, p. 193)

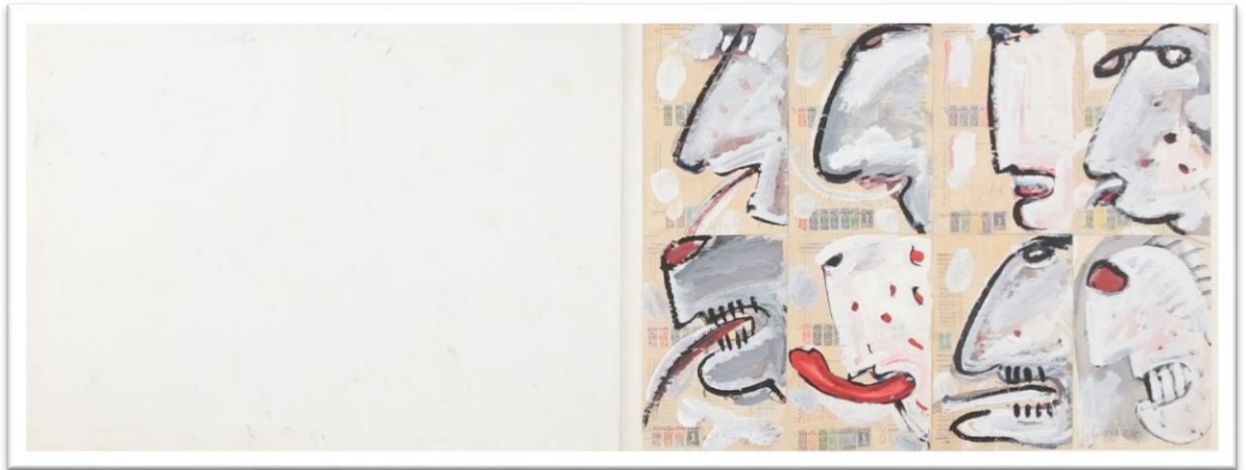
O que é proposto por Heidegger, é que se tenha uma relação livre com o questionamento de uma obra de arte, ou de qualquer outra coisa. Que na procura de sua essência, deve-se liberar a coisa daquilo que já se sabe de outras coisas, ou seja, do conhecimento adquirido, pois só quando se aproxima do verdadeiro entendimento da verdade de uma coisa é que se torna capaz de experimentá-la para saber como realmente, ela é.

Não somente o criar da arte é poietizante, mas também, do mesmo modo, o desvelar da obra é poietizante, apenas a seu próprio modo; pois uma obra somente é como uma obra real se nós próprios nos livrarmos de nossos hábitos e nos abirmos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer na verdade do sendo. (HEIDEGGER, 2010, p. 191)

Uma obra não pode ser sem ser criada, portanto ela precisa dos que a criam, assim como o criado (a obra) não pode continuar sendo, sem os que o desvelam (HEIDEGGER, 2010, p.169). O desvelo correto da obra é somente e antes de tudo, co-criado e pré-indicado pela própria obra, acontecendo em diferentes graus de saber, sempre com diferentes alcance, consistência e clareza. (Idem, p. 173). Na figura, a estrutura em que o traçar se dispõe, encontra-se o ser-estabelecido da verdade, ou

seja, o que se fixa na forma da obra é que permite que certa verdade exista enquanto verdade.

O Livro de Artista em estudo, é uma produção do artista Schwanke e enquanto objeto, livro, se inscreve no mundo das coisas, mas se torna uma obra de arte quando o seu ser-obra é desvelado e apresenta sua verdade. É uma obra complexa, englobando um todo em um. Um todo de 160 pinturas que trazem em si, cada uma delas, uma verdade, mas que, ao serem unificadas sob o formato de um livro, se contorcem e se comportam, ou não, com sendo uma grande e única verdade. Lê-lo será desvelá-lo, trazendo à fala a verdade da obra, deixando perdurar o que acontece e permanece em sua essência.



**Figura 40** - Schwanke, *Livro de Artista* (Contra capa inicial e página 1), sem data.  
Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

No abrir do livro, uma profusão de pinturas de *Perfis* já se apresenta. Alinham-se lado a lado e se distribuem por 20 páginas nas quais o artista as ordenou. Não há uma sequência narrativa pré-estabelecida e o seu folhear se dá na vontade, no compasso ou no descompasso de quem o frui. As 160 pinturas trazem em si elementos que as aproximam e as assemelham, que serviram como razão para que Schwanke as organizasse lado a lado e em páginas, mas cada uma delas é única por si só.



**Figura 41** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 2 e 3), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017



**Figura 42** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 4 e 5), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

Nos *Perfis*, há faces que tentam ser rostos, por vezes, formatados por pastas de tinta de tons variáveis, do vermelho “ira” ao branco “acolhedor”, contornados em seu todo ou não, por traços fortes e espessos que os delimita e que lhes acrescenta olhos, línguas, dentes e cabelos. O traço que, ao mesmo tempo, os formata e encarcera, os distingue e os libera de um fundo de múltiplas origens: há folhas contábeis onde números e selos se presentificam, há páginas de revistas, há folhas de livro de literatura inglesa e há folhas de apostilas. Folhas, páginas, que, no livro de Schwanke, trazem em si o contracenso de uma leitura própria obliterada ao se tornarem suportes de uma outra linguagem, a da arte, que se dá a ver nas pinturas que as recobrem.





**Figura 43** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 6 e 7), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017



**Figura 44** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 8 e 9), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

Nos Perfis, olhos sempre presentes, abertos ou fechados, negros ou coloridos dificilmente encaram ou enfrentam, olham de soslaio como que desconfiados, espreitando quem os tenta olhar. Seus desenhos representam reminiscências e são constantes em tudo que o artista fazia desde a infância (*In*: SCHMITZ, 1987).



**Figura 45** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 10 e 11), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017



**Figura 46** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 12 e 13), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

Há poucas faces suaves e amistosas, e muitas crispadas e raivosas, com pontilhados, por ora vermelho ou de outras cores, recobrimdo parte de algumas faces e fundos. Cabelos espetados e em desalinho coroam cabeças de bocas escancaradas ou crispadas, nas quais dentes afiados, verdadeiras grades e traves, parecem querer conter o que não deve ser contido e o que não pode ser calado.





**Figura 47** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 14 e 15), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017



**Figura 48** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 16 e 17), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

E as línguas? Não há como não vê-las, não há como ignorá-las. Retas, curvas, finas, afiadas, enormes, fálicas e das cores mais variadas. Serão de vômitos ou serão de escárnio? Serão de prazer ou de agonia? Elas projetam-se, põem-se para fora, parecendo não caber numa boca que parece não lhes conseguir conter.



**Figura 49** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 18 e 19), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017



**Figura 50** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 20 e contra capa final), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017

Tais considerações acima enumeram apenas o que se enxerga, o que já se sabe. Se somente se olharem os perfis pintados contidos no livro de Schwanke, não se consegue estabelecer nunca de quem são esses rostos, pois neles não há nada que indique a quem pertencem e o que querem dizer. Mas da abertura da boca que escancara ou que se trava, dos olhos que, de soslaio, espreita, da língua que não se contém na boca e dos cabelos revoltos como se estivessem em movimento, o ser-obra de arte se instala, põe em obra a verdade, faz irromper o extraordinário, na forma de uma angústia incontida, revogando o habitual e o que assim se considera, vibrando nas imagens pois sem elas nada seria.

Na obra de arte, o Livro de Artista de Schwanke, os anônimos perfis efetivamente pintados e visíveis, desvelam-se, e a angústia, a verdade da obra, dá-se a ver. Não medo, mas sim, angústia, o sentimento que singulariza, que desaloja o ser das certezas da identidade cotidiana, entregando-o ao mistério de existir sem porquê, num mundo incapaz de oferecer alguma coisa. Mas, para quem se mostra esse mostrar-se? Ora, no caso presente, para aquele que procurou ler, desvelar a obra, razão desta dissertação. A verdade descoberta é única em cada desencobrir, recolhendo-se e fixando-se novamente na obra por sua figura que, enquanto ente, está sempre a ser novamente desvelado.

Schwanke(s) foram muitos, mas essa sua obra foi única dentro de sua variada produção. Única na forma, única no arranjo dos Perfis, única na elaboração, única por requisitar mais do que o olhar, por exigir o toque, o tato, o deslizar da mão no folhear revelador de suas páginas-painéis de múltiplas faces perfiladas. É dele, que achava que a arte é “qualquer coisa”, que não se relaciona à tradução, que não é servil, não é escrava nem objeto de um significado único, a obra que será, enfim, publicamente exposta, possibilitando desvelos outros, diálogos que darão voz à fala da sua verdade. Desvelá-la será desvelar o humano que ali existe, retirando-a de todas as referências ao que ela própria não é, deixando-a repousar só para si e só em-si-mesma (HEIDEGGER, 2010, p. 97), de maneira a perdurar o que acontece e permanece em sua essência.

Para Schwanke, “a arte existe a cada momento, independente de tempo ou espaço” (SCHWANKE-B, s.d.), mas ao se pensar a exposição de seu “Livro de Artista”, uma obra atemporal, o espaço, um dos elementos dos quais a arte independe, foi elaborado de forma a aproximar o objeto do visitante, favorecendo e instigando os seus sentidos, seus sentimentos, possibilitando o encontro, o estabelecimento de um diálogo e a fruição, como será descrito no capítulo a seguir.

### CAPÍTULO 3 - SENDO UM ENTRE MIL: EXPONDO O LIVRO DO SCHWANKE

Do mesmo modo que uma obra não pode ser sem ser criada, tão essencialmente ela precisa dos que a criam, do mesmo modo, o próprio criado não pode continuar sendo, sem os que o desvelam. (HEIDEGGER, 2010, p.169).

Quando da escolha pelo “Livro de Artista” de Schwanke como o objeto de estudo desta dissertação, a possibilidade de expô-lo a outros olhares, que não os acadêmicos que por ora o perscrutam, passou a ser almejada. Foi um querer dividir os ruídos silenciosos que escorregam por suas folhas e superfícies num ler que oscila entre arritmias, pausas, pousos e acelerações. Muito longe do suporte isento do livro tradicional, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender e projetar imaginários, esse livro é um espaço poético, recriando-se e desvelando-se enquanto obra de arte, a cada instante em que é lido, visto, tocado, manuseado.

Ao produzir esta obra com 160 pinturas dos Perfis, Schwanke fez do objeto livro uma obra “de” arte, assim reconhecida e legitimada dentro do sistema da arte. Obra híbrida e intermediática, o livro de artista enquanto obra “da” arte, inscreve-se na lógica da ruptura de fronteiras entre diversas técnicas, materiais e modalidades de constituição da imagem que caracterizaram a arte do século XX e deste começo do século XXI. O livro, como obra, instaura novas relações de espaço e de tempo, ansiando por um engajamento, um contato maior com o espectador, que é convidado a extrapolar limites, a ir além da visão, porque o “ser livro” já implica em si um convite ao toque, à manipulação e ao folhear, pois só assim, nesse “corpo a corpo”, a obra de arte então contida é desvelada.

A exposição do “Livro de Artista” de Schwanke configurou-se mais do que uma vontade ou desejo, mas uma necessidade, pois a arte só encontra sua razão de ser, quando é vista. Para Heidegger (2010), cujas ideias fundamentaram a leitura da obra neste estudo, é a partir do aspecto visível do ser da obra, do seu ponto de apoio habitual, ou seja, do seu caráter de coisa, que se inicia a procura pela realidade da obra, pela sua verdade, para assim encontrar a arte que nela vigora. Ainda segundo Heidegger, colocar uma obra numa coleção ou apresentá-la numa exposição, não é



meramente colocá-la espacial ou arquitetonicamente, é instalá-la. “Essa instalação é o erigir no sentido de consagrar e glorificar”; instalada o ser-obra da obra ergue-se em si-mesmo, abre o que é correto, instalando um mundo, a sua verdade (2010, p.107). Vindo à luz o que na obra está em obra, o ser obra da obra, o acontecimento da verdade, o mundo que ela instala, a base “coisal” passa a já não pertencer mais à obra. O mundo instalado não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas; e ele nunca é o objeto que fica diante de nós e que pode ser visto. “O mundo é sempre inobjetivável” (Idem, p. 109).

Além de ser uma maneira de registrar a existência da obra de arte, de possibilitar a obra ser obra, a exposição é a interface entre obra e público, que possibilita o seu encontro com o espectador. Segundo Duchamp, em o “O Ato Criador”, a exposição permite à obra completar-se, “o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo, ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo” (DUCHAMP, 1957). Ou seja, para Duchamp, o defrontar com a obra seria o momento da construção de sentido pelo espectador, o momento da reverberação, no qual o espectador, problematizando o discurso da obra, faz associações com suas experiências, construindo sentido para sua experiência estética, contribuindo para a criação da obra, pensamento esse compartilhado por Schwanke:

As coisas oferecidas pelo criador a outro indivíduo devem ser apenas referenciais, para que o receptor passe a criador e o círculo da criação se desenvolva em progressão geométrica, pois o importante tem que ser a criação e não a limitação da coisa criada com relação ao indivíduo criador. O importante é a transformação. (SHWANKE-B, s.d).

As exposições são em si mesmas, um dos meios de se difundir todo e qualquer fazer humano, dentre eles a arte, porém, diferentemente das de outros campos, as exposições de arte não desempenham apenas uma função comunicativa ou de mediação. Ao se pensar a arte como resultante de uma relação de reciprocidade entre o trabalho do artista, o lugar onde esse trabalho é disposto espacialmente e o espectador que interage, em um tipo de inscrição espaço-temporal, a exposição de arte pode ser entendida, tanto no sentido das diferentes configurações através das quais uma obra pode ser instalada no espaço, como sendo também um evento de

ordem constitutiva para o campo das artes visuais, no que concerne à produção artística e à produção teórico-crítica.

Esquemáticamente falando, uma exposição de arte consiste em um conjunto de obras, selecionadas a partir de determinados critérios estabelecidos pelo artista, pelo curador e ou pela instituição, unificado por um título e disponibilizado ao público-visitante num dado lugar, segundo uma disposição específica e por um período de tempo. As relações entre esses diversos fatores só se efetivarão na montagem real, quando a exposição então toma corpo e a experiência estética, artística, vivencial torna-se possível.

Nas últimas décadas, o formato expositivo tradicional vem sendo posto em discussão por artistas, curadores e críticos, sendo que outros veículos de difusão e outros formatos para a relação obra/público vêm sendo propostos, como o emprego de locais digitais, apresentações verbo-visuais e até mesmo publicações do gênero livro-de-artista, mas, independente de como é realizada, a exposição continua desempenhando um papel importante no campo das artes, podendo assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados enquadramentos, afetando significativamente o modo de visualizar e de se pensar a arte.

Diferindo das exposições científicas, nas quais a comunicação visual é construída a partir de objetos devidamente codificados por uma investigação científica prévia, a exposição, sobretudo da arte contemporânea, pode constituir-se como o momento de inscrição de um objeto, procedimento ou prática no sistema da arte, ou seja, a exposição pode tornar-se a instância de registro e legitimação do exposto, o que vem reforçar a importância de se expor o livro de Schwanke, uma obra de arte conhecida por poucos.

O Livro de Artista de Schwanke, enquanto objeto e na fisicalidade que o constitui, foi exposto somente uma vez e por curto período (3 dias), em Florianópolis, na Mostra “Vida Schwanke Vivo”, de 1994, como já previamente mencionado. Em 2007, uma réplica do livro, feita com folhas de PVC, fez parte da exposição “turnê” “Schwanke, Transformação e Inversão”, com a curadoria de Alena Marmo, patrocinada pelo SESC de Santa Catarina, numa ação conjunta com o Instituto Schwanke, que tem, no disponibilizar o acervo do artista ao público, um dos seus princípios de atuação. A exposição foi composta por réplicas de 20 obras do artista de duas de suas fases – a dos “revisitamentos” e a dos “Perfis” - dentre elas o seu Livro de Artista. A exposição percorreu durante 4 anos, 16 cidades catarinenses, tendo sido

considerada “uma importante contribuição para difusão do pensamento artístico deste que é um dos significativos artistas catarinenses na contemporaneidade”, nas palavras de Nadja Lamas, então presidente do Instituto (2007). O público teve livre acesso à réplica do “Livro de Artista”, sendo permitido o seu manuseio. A obra manuseada, “lida”, deve ter acumulado, em suas páginas, resquícios e marcas físicas da ação de seus fruidores, rastros dos caminhos dos que a adentraram, que a trilharam por narrativas próprias originadas das imagens sequenciais dos numerosos *Perfis*. Não há registros de como ficou o livro após sua itinerância pelo estado, e não foi encontrado, nos dias atuais, nenhum resquício material dele.<sup>13</sup>



**Figura 51** - Detalhe do Catálogo da Exposição “Schwanke Transformação e Inversão”, 2007  
Fonte: foto da autora, 2017

Conseguir com que o Livro de Artista de Schwanke fosse finalmente exposto, tornou-se o objetivo final, norteador desta pesquisa. A princípio, a intenção era mostrá-lo no Museu de Arte de Joinville (MAJ), um dos espaços expositivos públicos tradicionais, mais conhecidos da cidade. Foi elaborado, então, um projeto curatorial com a proposta expositiva, constando o livro como a única obra a ser mostrada, o qual

<sup>13</sup> Foi feito contato com o SESC (Regionais: Joinville e Florianópolis), não tendo sido encontrado nenhum tipo de registro, ou resíduo material da cópia do livro exposto.

foi encaminhado para o processo seletivo das Exposições Temporárias do MAJ em 2017, promovido pela Fundação Cultural de Joinville. A proposta não foi selecionada e, perante a impossibilidade de se usar o Museu, outro espaço expositivo, particular, a Galeria 33, atuando há 4 anos na cidade, no sentido de “difundir e implementar a produção de arte contemporânea no sul do Brasil”<sup>14</sup>, mostrou-se um local adequado para a exposição, tanto em termos espaciais, quanto aos valores e objetivos que a norteiam.

Permeada pela análise do sistema da arte e de seus constituintes, enfocando o papel do artista, da curadoria e da exposição de arte, e pontuada por elementos significativos do percurso histórico dos mesmos, será, na sequência deste capítulo, fundamentada a exposição elaborada para o “Livro de Artista” de Schwanke no espaço da Galeria 33 de Joinville, considerando-se que o curador expõe suas ideias por meio da montagem expositiva, que se torna o principal mecanismo de estabelecimento do diálogo entre a obra exposta e o público visitante, influenciando, sobretudo, na apercepção da mesma.

### 3.1- EXPOSIÇÃO E CURADORIA

Não há outro critério da existência de um intelectual, de um artista ou de uma escola, que sua capacidade de se fazer reconhecer como alguém que sustenta uma posição no campo, posição em relação à qual os outros devem se situar, se definir [...] (BOURDIEU, 1980, p. 8).

A exposição constitui-se um dos signos de consagração dos produtos da atividade humana socialmente designados como “obras de arte”. Tais produtos podem tornar-se objeto de diferentes percepções, tal como a percepção estética propriamente dita, socialmente adequada à sua significação específica enquanto obra de arte, ou até mesmo, a percepção semelhante àquela aplicada na vida cotidiana, aos objetos cotidianos. O que as distingue arbitrariamente é o fato social de ser a obra de arte um produto de uma história particular, de um campo específico, o campo artístico. (BOURDIEU, 2005, p. 269).

---

<sup>14</sup> Vide site: [www.galeria33.com](http://www.galeria33.com)

A exposição de arte, fundada na presença de objetos e embasada por uma finalidade, pode ser entendida como uma apresentação intencionada, que procura estabelecer um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre este de uma determinada maneira e de lhe transmitir uma mensagem (GONÇALVES, 2004). A origem das exposições remonta aos Gabinetes de Curiosidades (*Kunst und Wunderkammer*, Câmara de arte e de maravilhas) (CINTRÃO, 2010, p.16), que consistiam em pequenas salas enciclopédicas muito difundidas na Europa, a partir do século XVI, onde eram expostos objetos os mais diversos. Os colecionadores, além de responsáveis pela seleção, catalogação e pela maneira de mostrar os objetos, ainda explicavam aos visitantes os itens do acervo, “fazendo, na época, o papel que vários profissionais exercem hoje: de pesquisador e curador a educador”. (CINTRÃO, 2010, p.20).

Os Salões parisienses surgidos no século XVII, que podem ser considerados como as primeiras exposições temporárias abertas ao público, herdaram dos Gabinetes de Curiosidades o procedimento de reunir obras de forma acumulativa nas paredes: pinturas e desenhos montados lado a lado, separados apenas pelas molduras, ocupando praticamente toda a superfície da parede. Tal modelo expositivo influenciou as exposições em todo o mundo, até o início do século XX. Ainda nos anos de 1920, esse foi o modelo usado nas exposições, mantido mesmo nas mostras surgidas paralelamente aos salões oficiais na segunda metade do século XIX, como o *Salon des Indépendants*, fundado em 1884, reunindo artistas recusados no Salão parisiense, e a individual de Courbet. Interessante quanto à exposição de Courbet (*Pavilhão do Realismo*, 1855), é que ele a organizou, por não concordar em ter suas obras localizadas em meio a centenas de outros quadros e objetos, que atrapalhariam a boa fruição de seus trabalhos; no entanto, manteve o modelo expositivo vigente, ou seja, pinturas acumuladas nas paredes (CINTRÃO, 2010, p. 23).

Os artistas modernos, a partir do fim do século XIX, iniciaram, através de suas exposições individuais e dos salões independentes, a promoção da autonomia do circuito da arte. As exposições, a partir de então, assumiram um papel cada vez mais importante para a veiculação da produção artística, sobretudo no que se refere à devida compreensão das obras pelo público. Tais montagens expositivas passaram, gradativamente, a promover a intelectualização do público, a institucionalização da arte e, conseqüentemente, a autonomia do circuito. Nesse contexto de ascensão artística, “era inevitável que os artistas voltassem seus olhos para os museus, uma

vez que neles, de forma análoga a tais conquistas, residiria o reconhecimento máximo: a posteridade”, conforme Castillo (*apud* DALCOL, 2013, p. 67). Assim pensando, pode-se dizer que, enquanto no século XIX os salões foram fundamentais para as primeiras manifestações modernistas, no século XX, o museu transformou-se em um espaço legitimador dessas vanguardas artísticas.

Os museus, quando das primeiras manifestações da arte moderna, seguiam o modelo estabelecido no século XVIII, limitando-se a conservar e a apresentar suas coleções. Eles tornaram-se também, alvos do questionamento das vanguardas modernistas, desejosas de que a mesma efervescência das proposições artísticas se transferisse para os espaços dos museus, que os enxergavam como meios de concretização, inserção e reconhecimento públicos dos novos modos de arte. Dentro desse pensamento, surgiram os museus de arte moderna, sendo o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), criado em 1929, o primeiro e o responsável por instaurar uma nova “tipologia museográfica para as exposições de arte moderna, que, mais tarde, foi adotada pela arte contemporânea” (GONÇALVES, 2004, p. 37), caracterizada por uma cenografia de paredes brancas, o chamado “cubo branco”. Em seu clássico texto de 1999, Brian O’Doherty (“No Interior do Cubo Branco”), atribui ao espaço totalmente branco e neutro a reponsabilidade por legitimar e enquadrar a exibição da arte moderna, direcionando o olhar para dentro das obras, com o objetivo de destacar as inovações modernistas nos aspectos formais. Esse modelo, copiado em museus e galerias, em todo o mundo, parte do princípio de que é necessária a criação de um espaço neutro para a exposição de arte, com mínima interferência das paredes, do chão e do teto, sobre as obras. A galeria torna-se, então, uma “vitrine”, onde se busca a maximização estética do objeto de arte exposto, destacando suas características espaciais e visuais, de forma a causar um maior impacto no público.

Em seu texto “Perspectivas para o museu do século XXI” (2011), o artista, crítico e curador carioca, Ricardo Basbaum, traçou um panorama das transformações pelas quais a obra de arte passou nos últimos dois séculos, evidenciando a “mútua implicação que existe entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e da concepção da obra de arte, e o desenvolvimento dos modelos museológicos” (BASBAUM, 2011, p. 186). Segundo o autor, no mesmo período em que a arte “conquistou sua autonomia”, assistiu-se à constituição inicial do museu como edifício arquitetônico com ambição universalizante, moral e atemporal, propositor de verdades estáticas e finais que foi, aos poucos, se conformando à noção de uma obra



autônoma. A ruptura com a tradição e utopias traduzidas pelas vanguardas históricas, direcionaram para uma concepção arquitetônica moderna dos museus, visando a acolher sem impedimentos, “a potência do novo objeto sensível do século XX”, concepção essa consolidada no formato do “cubo branco”, espaço que tem, por pretensão, atender a demandas dessas transformações históricas. Foi também nesse mesmo século que se tornou evidente a constituição de “um circuito de arte”, e a aproximação da arte com o real (a partir da *Pop Art*, e do *Fluxus*), evidenciando sua conexão direta com o contexto concreto econômico e cultural impossível de ser ignorado ou idealizado, resultando em noções que apontavam para um outro formato de museu, o museu de arte contemporânea, capaz de responder ao circuito de arte e seus vários segmentos, assim como à materialidade da presença de relações socioeconômicas concretas.

O “outro formato de museu”, referido por Basbaum acima, originou-se das críticas feitas aos espaços expositivos (o paradigma do cubo branco) a partir dos anos de 1950-60. Tais críticas surgiram numa fase em que a arte passou a não se limitar à obra em si, mas a enfatizar seu processo e desdobramentos, sua proposição ou conceito, prescindindo, por vezes, de sua existência física. As experiências artísticas e opções estéticas de então (a arte conceitual, o minimalismo, a performance, a *land art*, como exemplos) culminaram num novo conceito do que viria a ser uma obra de arte, gerando a necessidade de mudanças na sua forma de apresentação e de validação, implicando na configuração e na finalidade das instituições culturais e dos espaços expositivos.

Já no fim século XX, as práticas artísticas estabeleceram uma relação dinâmica com os museus e espaços expositivos, que se firmaram, enquanto partes importantes do circuito da arte, como instâncias capazes de conferir às obras reconhecimento e existência. Remodelados no sentido de atender às solicitações da própria arte e de estabelecer um diálogo com um público cada vez maior e ávido pelo consumo, os chamados museus contemporâneos de arte notabilizaram-se não só pela arquitetura imponente, mas também pela maleabilidade dos espaços expositivos, que perderam, paulatinamente, a feição de cubo branco para se transformarem internamente, em verdadeiras “caixas pretas”, ao assumirem, por vezes, modelos semelhantes a palcos teatrais.

O desenho museográfico passou a ter um papel estratégico na construção do processo criativo das exposições, no qual a distribuição espacial das obras, a cor de

paredes e painéis, o emprego da luz, a criação especial de ambientes, se tornaram recursos semânticos condutores à mensagem estética projetada pela mostra. Esses recursos, mais comumente aplicados nas exposições temporárias, passaram a ser utilizados na criação de cenários para contextualizar as obras em exibição, dramatizando o contato do visitante com a obra de arte (GONÇAVES, 2004, p. 37-40)

Em função do novo perfil dos museus e dos espaços culturais, outras formas de conceber e de promover as exposições de arte também se tornaram necessárias. Com a mudança estética das exposições, a atividade de curadoria, cujas raízes remontam também às experiências dos gabinetes de curiosidades e dos antiquários do renascimento, ampliou sua atuação, assumindo um papel que extrapola o de reunir um conjunto de telas, esculturas, objetos ou instalações.

O conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, pois o desejo de tratá-las no que tange à manutenção de sua materialidade, associado ao seu potencial enquanto suportes de informação, geraram a necessidade de se estabelecer critérios de organização e de salvaguarda. Hoje em dia, a curadoria é entendida, ora como a prática de organizar mostras específicas, ora como um conjunto de técnicas, objetivando a conservação de objetos, envolvendo desde a formação e desenvolvimento de coleções. Quanto às coleções, a ação curatorial é ampla, indo desde a conservação, o estudo e a documentação das mesmas, até os tipos de acesso e a comunicação. A circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos sobre ele produzidos faz-se através de exposições temporárias ou permanentes, de publicações, de reproduções e de experiências pedagógicas, seja para fins científicos, educacionais, de formação profissional, ou de divulgação ou promocionais. (SANJAD, 2008, p. 270).

Curadoria, enquanto um ramo de atividade dentro do sistema da arte, identifica-se com o processo de organização e montagem de exposições públicas de uma, ou várias obras, de um artista ou de um conjunto de artistas. A curadoria é, para Walter Hopps, um dos maiores curadores da história, um exercício de “compreensão e sensibilidade com relação à obra”, que envolve mais elementos dos que acabam por ser expostos nos museus, galerias e institutos (OBRIST, 2010, p.27). O curador é, certamente, um agente do campo artístico, do sistema da arte, assim como o são o patrono, o crítico de arte, o historiador da arte, o galerista e o *marchand*, entre outros. Dentro desse setor de atuação, o curador é aquele que elabora exposições de trabalhos, instalando-os em um espaço apropriado, delimitado por paredes, muros,

cercas ou não, de forma a aproximá-los do público. E mais do que isso, o curador é hoje um mediador com posição privilegiada no mundo da arte, cabendo-lhe, a princípio, o poder de selecionar artistas e obras, de atuar como organizador do espaço expositivo, e de ser um intérprete da arte, decifrando códigos que virão (ou não) a dar sentido ao que o espectador, que domina ou não a linguagem artística, vê.

“O curador de arte, ao pé da letra, seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte” (ALVES, 2010, p.43), aquele que organiza, supervisiona ou dirige exposições, sejam elas em espaços culturais, museus, galerias comerciais ou mesmo nas ruas. Segundo o mesmo autor, “espera-se da curadoria”, em sentido amplo do termo, “que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte, senão na história da arte, numa sequência de outros trabalhos ou no contexto de uma discussão atual”, defendendo que “há pouco ou nenhum sentido na curadoria e na crítica que não possui embasamento histórico e teórico” (2010, p. 44). Dessa maneira, a curadoria poderia ser vista como um meio de se “produzir história da arte”, pois, ao estabelecer relações com os objetos expostos ou postos em evidência, torna-se um mecanismo importante, tanto de questionamento das narrativas já existentes, quanto de proposição de visões outras sobre obras, artistas e períodos artísticos.

A exposição de arte pode, às vezes, deixar de ser um simples dispositivo de amostragem de obras e tornar-se uma obra em si. Se, por longo período, pouco se via ou se comentava sobre as práticas expositivas, não é raro, atualmente, que as obras de arte expostas se tornem menos interessantes diante do que podem render como elementos de outra obra – a exposição (CONDURU, 2008, p.75). Muitas exposições atuais assumem o caráter de instalação, um fazer artístico característico da arte contemporânea, permitindo a articulação ampliada de conceitos, objetos, lugares e sujeitos. Em algumas situações, o curador também se assume como um criador, responsável por um trabalho autoral, exercendo sua atividade ao lado dos artistas, se não estiver lidando com arte do passado. O curador independente, ou seja, sem vínculo com uma instituição específica, e o curador como autor de exposição são concepções contemporâneas, advindas do aumento da demanda de exposições, agindo com geradores de ideias temáticas e conceitos expositivos.

Na contemporaneidade, cabe, então, ao curador proporcionar um diálogo com os artistas, na busca de oferecer respostas às questões que vão surgindo com o uso

de novas linguagens, priorizando o confronto de ideias sem desconsiderar a infinidade de sentidos da arte, apreendendo e pensando com a arte, interrogando o mundo e o próprio tempo. À curadoria contemporânea pode-se atribuir a possibilidade de criação e de abordagem temática, e o poder de legitimação.

Se o silêncio é “a maneira mais radical de excluir um objeto do campo da estética” (CAUQUELIN, 2005, p. 157), a exposição do “Livro de Artista” adquire, então, o caráter de uma fala que tenta romper o mutismo que o envolve e o isola nesta sociedade atual “da comunicação”, na qual “a arte está presente em toda parte, em todos os lugares e em todos os ramos de atividade” (Idem, p. 161).

### 3.2- “160 EM 1”: EXPONDO O LIVRO DO SCHWANKE

Os conceitos de Arte me parecem os mesmos, não vejo diferença entre um Masaccio e Mondrian sob o aspecto da beleza, e as emoções que eles me provocam. É muito mais fácil para o público ter preconceito e não usar a cabeça, nem sempre isso acontece e as coisas estão mudando para melhor (*In*: SILVEIRA, N., 1986).

Para Schwanke, a arte não era uma possibilidade de evasão ou de escapismo; era um modo lúcido de estar no mundo e de transformá-lo. Acreditava que, para atingir um resultado, tinha que seguir determinadas normas que transpunham as especificidades técnicas e englobavam desde o contexto das artes plásticas do momento, para não cair no marasmo e na moda, até o espaço no qual a obra seria mostrada (*In*: MORAES, 1987). Para ele, era “importante mostrar coisa boa” (*In*: SILVEIRA, N., 1986), e diante do fato de várias pessoas dizerem não entender seus trabalhos, alegava ser necessário imaginar todo o trabalho que há por trás: ideias, planos, esquemas e pesquisa, para então se compreender a obra (em reportagem na Revista Quem - Paraná, de 1981)

Portanto, para Schwanke, a exposição era uma forma não só de legitimar a obra de arte, mas de lhe dar sentido, existência, que, por sua vez, só se concretizariam na fruição do espectador, independente do seu nível de informação, que é convidado a pensá-la. O “Livro de Artista” de Schwanke, o seu “160 (obras) em 1 (livro)”, foi pesquisado e analisado neste trabalho acadêmico, de forma a criar condições de expô-lo, para que passe então a existir para outros, que possam dele, enfim, se apropriar, enquanto obra de arte que é.

### 3.2.1- O “Sistema da Arte” e a Exposição Contemporânea

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996, p. 259)

Schwanke compreendia a dinâmica do universo da produção artística, suas leis próprias e tradições, suas normas de funcionamento e recrutamento. Engajado e atuante no meio cultural de Santa Catarina, empenhava-se em conhecer o circuito da arte brasileira, mantendo contato com críticos, jornalistas e artistas do eixo Rio-São Paulo. Para divulgação de suas exposições, criou um padrão normativo de correspondência, constando de envelopes personalizados (com seu nome carimbado), contendo um texto de divulgação datilografado, no qual eram enumerados o evento, o motivo, a comissão, o museu, a obra, dados pessoais, exposições prévias e cópias de textos críticos, cartas e textos jornalísticos. Procurava manter os críticos informados de suas produções, enviando-lhes cartas, em que pormenorizava seus trabalhos e seus projetos, e, por vezes, algumas obras. Preocupou-se também em ter obras em acervos de instituições públicas, sendo que da série *Perfis* são encontrados exemplares, doados por ele, em oito museus brasileiros.<sup>15</sup> (MARMO, 2005, p.39-77).

Antes de descrever a mostra expositiva elaborada para o objeto de estudo desta dissertação, o Livro de Artista de Schwanke, torna-se importante entender o sistema da arte contemporânea, como ele opera, ou é operado. Tendo como referência o pensamento de Anne Cauquelin (2005), segundo o qual a exposição faz parte desse sistema, agindo como elemento gerador da visibilidade - ou da publicidade - da obra, além de possibilitar o encontro entre obra, artista e público. Para a autora, a arte contemporânea só existe enquanto tal, se inserida em seu próprio

---

<sup>15</sup> Museu de Arte de Santa Catarina – MAC; Museu de Arte Contemporânea de Curitiba – MAC; Museu de Arte Metropolitano de Curitiba – MUMA; Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná – MUSA; Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS; Museu de Arte de Goiânia – MAG; Museu de Arte da Pampulha – MAP; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM.

sistema, que é entendido como a estrutura que reúne e organiza (ou é organizada por) elementos que se inter-relacionam e propiciam seu funcionamento. E é “o conhecimento desse sistema que permite (ao público) apreender o conteúdo das obras” (idem, 2005, p.14).

Para Cauquelin, com a arte moderna, houve um distanciamento entre o produtor (o artista), e seu comprador, com o aumento de intermediários (*marchand*, colecionadores, galeristas) alicerçados no poder das mídias, como em toda sociedade de consumo. Mas “não foi na progressão linear do regime de consumo que se encadearam as características da arte contemporânea” (CAUQUELIN, 2005, p. 55), mas sim, no mecanismo induzido por esse regime, o das “novas comunicações”, que, com seus princípios de ação e consequências, sacudiu o mundo da arte e das outras atividades humanas (idem, p.56). O sistema da arte contemporânea não é puramente econômico, ultrapassando a lei da oferta e da procura e das determinações do mercado, pois seu mecanismo compreende da mesma forma, o lugar e o papel dos diversos agentes ativos no sistema (o produtor – artista, o público; o mercado, a galeria, o comprador; as instituições, os museus; a crítica, a teoria e a história; e a mediação, o curador e o educador), cada um exercendo papéis determinados pela ordem vigente, numa sociedade que passou a ser, acima de tudo, “de comunicação”.

As transformações ocorridas com a “sociedade de comunicação” alcançaram e alcançam o campo artístico em dois pontos: “no registro da maneira como a arte circula, ou seja, do mercado (ou continente), e no registro intra-artístico (ou conteúdo das obras)” (CAUQUELIN, 2005, p. 65). O campo artístico, no regime de comunicação, constituiu-se como um circuito fechado, no qual as informações são difundidas no próprio circuito e se retroalimentam, configurando-se como uma rede. A obra e o artista tornam-se elementos constitutivos (sem eles, a rede não tem razão de ser), mas também, produtos da rede (sem a rede, nem a obra, nem o artista têm existência visível) (idem, p.73) que, ao se inserirem, incluem-se na sociedade de comunicação. Os elementos do campo artístico, por sua vez, trabalham de forma a manter a circularidade na rede, uma vez que, na arte contemporânea, a especialização e o profissionalismo coexistem com a não individualização de papéis (por exemplo, um crítico pode ser também curador), assim como a produção deixa também, de ser exclusiva do artista, sendo a participação do espectador requerida para que a obra se constitua enquanto tal, ou seja, equivalência e complementaridade norteiam a relação produtor e consumidor. Os críticos de arte, os curadores, os conservadores dos



grandes museus, a imprensa de arte formam um conjunto, do qual depende a validação da obra. Cria-se, desse modo, o circuito fechado que se retroalimenta, no interior do qual, a arte, enquanto um bem de consumo, se torna possível.

No “regime de comunicação” que tem por princípio tornar visível, tornar “tudo” público (CAUQUELIN, 2005, p.75), a obra torna-se a imagem que circula na rede (idem, p.81) dela mesma e do conjunto do sistema da arte contemporânea, deixando aparente seu processo de produção, por meio de seus mecanismos de transmissão (ibidem:74). A ideia de visibilidade da obra, ou da imagem da obra que é posta “pública”, remete à ideia de exposição, também parte constituinte do sistema. A exposição pode agir como elemento articulador das interações entre os componentes do sistema da arte, constituindo-se como um espaço de diálogo, no qual a teoria, a crítica e a história se tornam elementos básicos para a discussão do conteúdo exibido.

Portanto, a exposição possibilita à obra adquirir visibilidade, o que caracteriza o regime de comunicação, segundo Cauquelin (2005), e é o espaço no qual a arte se dá enquanto tal, ou seja, a exposição é a relação espaço-temporal na qual a obra passa a “existir” publicamente. E é esse existir que se espera alcançar ao expor a obra de Schwanke.

### **3.2.2 - Por fim e enfim, a exposição do “Livro de Artista” de Schwanke**

[...] numa exposição, em primeiro lugar, vem a obra de arte e depois, todo o resto, depois vem o artista, depois vem o diretor do museu, e todas as pessoas envolvidas têm que criar condições ideais para que a obra possa ser recebida pelo público. (CHIARELLI, 2008, p.141)

A própria opção pela pintura para produzir os “*Perfis*”, pode ser entendida como um interesse de Schwanke em permanência, nada tributária à efemeridade comum a várias práticas artísticas com as quais ele conviveu enquanto artista atuante e conectado às tendências vigentes. À característica de não efêmera associa-se o fato de que, no campo das artes, a pintura é uma modalidade amplamente valorizada pelo mercado, e também de interesse por parte de coleções particulares e acervos institucionais.

As 160 pinturas acomodadas pelo artista no formato do livro-álbum, foram selecionadas, possivelmente, com o intuito não só de preservação, mas de distinção, o que possibilita que se pense “esse livro” não só como objeto artístico, mas também

como um espaço expositivo das obras selecionadas pelo “curador Schwanke”. Livro e Museu, meios consagrados classicamente de contenção e de exposição de saberes, podem ser considerados “contêineres em sua disposição interna e em sua diagramação, nos quais seus conteúdos são apresentados de forma linear, sequencial, hierarquizada” (GROSSMANN, 2011, p.197). Ambos se comportam como interiores que requerem de seus usuários uma aproximação individualizada; conquanto não se possa ocupar fisicamente um livro, a noção de “estar dentro” sucede à empatia por parte do leitor, que então o adentra na dependência de uma conexão efetiva entre ele e o conteúdo do livro. Pensado como espaço expositivo, o livro, em seu formato portátil, abriria uma temporalidade nova, possibilitando maior duração da exposição e múltiplas visitas facilitadas pelo formato portátil (CADÔR, 2012, p. 252), ou seja, o espaço do livro se assume como um espaço físico para exposição, “deixando se ser apenas uma metáfora”.

Mas, perante o “Livro de Artista”, o livro-obra de arte, agora também designado “livro-exposição”, a constatação de seu quase completo anonimato, mesmo entre os estudiosos da obra do artista, tornou-se uma motivação maior para que esta pesquisa se concretizasse e que fosse sequenciada pela sua exposição pública. O primeiro momento foi de aproximação, foi de criar intimidade com a obra. Estudou-se a obra em seus elementos formais constitutivos, procurou-se entender a sua significância dentro do trabalho do artista e compreender sua legitimidade enquanto obra de arte, dentro da história da arte, para então se conceber uma exposição possível, na qual a curadoria agiria de forma a intermediar a leitura, fornecendo elementos textuais que possibilitassem sua compreensão dentro do contexto com o qual ela se identifica, ou seja, a categoria de livro de artista da arte contemporânea, mas, acima de tudo, deixar que o leitor a adentre, desvelando o Mundo nela contido. Pois:

[...] a essência da técnica também não é de modo algum algo técnico. E por isso nunca experimentaremos nossa relação para com a sua essência enquanto somente representarmos e propagarmos o que é técnico, satisfizemo-nos com a técnica ou escaparmos dela. (HEIDEGGER, 2007, p. 376)

Trata-se da exposição de uma única obra, de uma obra-única e complexa. Afinal, são 160 obras individuais, pinturas ímpares, agregadas sob a forma de um grande e pesado livro-álbum, realizadas em suportes frágeis, nos quais a manipulação pelo público poderia resultar em danos materiais, possivelmente não reversíveis e não

restauráveis. O formato e a materialidade da obra, em si, configuraram um impasse: há sentido em expor uma obra cuja origem pede pelo manuseio e pelo folhear, mas que não poderá ser tocada ou manuseada, frente ao risco dos prováveis danos ou mesmo de sua extinção? O sentido fez-se presente, consubstanciando-se no pensamento de Heidegger: expor uma obra de arte é permitir que a desvelem, que se encontre o ser-obra da obra, que surja a sua verdade, que não está contida no caráter material de coisa da obra, porque “o modo como o ser humano vivencia a arte é que deve dar-lhe explicação de sua essência” (HEIDEGGER, 2010, p. 201). O “Livro de Artista” de Schwanke estará exposto enquanto objeto que é, mas não será tocado, porém o seu folhear será simulado através da projeção nas paredes, da filmagem do conteúdo de suas folhas sendo sequencialmente passadas.

Contornado o contrassenso do livro a ser lido, que não pode ser tocado, a exposição foi pensada enquanto um processo de comunicação através do qual informações seriam produzidas, transmitidas e articuladas segundo seu objetivo norteador: expor uma obra desconhecida, ignorada, do artista Schwanke, nacionalmente reconhecido, mas pouco lembrado em sua cidade. Em toda exposição, há uma dimensão discursiva que se processa pela estruturação de signos, como na linguagem, e há uma finalidade, no caso, fazer o registro acadêmico da obra (a elaboração da dissertação) e tornar pública a existência da obra, até então mantida nas gavetas de conservação e proteção do Instituto Schwanke de Joinville.

“Toda visita a uma exposição de arte é um encontro com objetos, seja qual for a qualidade do produto exibido, e o espaço, em si mesmo, torna-se produtor de efeitos de sentido” (GONÇALVES, 2004, p. 148). A cenografia tem um papel essencial na exposição enquanto lugar de uma apresentação pública, sendo entendida como o modo de criar uma atmosfera ideal, representativa das situações envolvidas na apresentação narrativa, de forma a promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível da obra apresentada ao espectador. Portanto, como uma ambientação construída para a ação, a cenografia não é meramente acessória e muito menos neutra, pois, ao criar a condição intertextual para a comunicação da arte, ela pode condicionar e interferir no efeito estético, ou seja, na recepção da arte em exibição (Idem, p.35-37).

A exposição do livro de Schwanke será realizada num dos ambientes da Galeria 33, que consiste num espaço sem janelas, medindo cerca de 4,0/3,0m, já originalmente todo pintado de preto (teto e paredes). O livro será colocado sobre um

pedestal também negro, centralizado no ambiente e estará recoberto por uma cúpula acrílica transparente, que permitirá que ele seja visto, mas não tocado. Do teto, um potente fecho de luz incidirá focalmente sobre a obra, constituindo-se na única iluminação do ambiente, destacando-o do conjunto escuro que o envolve e conferindo-lhe um certo componente de dramaticidade. Numa sala contígua ao espaço da exposição do livro, haverá a projeção continuada das páginas simulando o folhear.



**Figura 52** - Exposição do Livro de Artista de Schwanke (simulação digital)  
Fonte: arquivo da autora

A opção pelo local, pelo ambiente, a escolha da iluminação, decisões aparentemente técnicas, sejam ou não percebidas como implícitas, explícitas ou pressupostas, participaram, significativamente, do enunciado expositivo, da construção de sentidos e significados dessa mostra do “Livro de Artista” do Schwanke, entendendo-se que qualquer que seja a exposição de arte, ela está “sempre permeada pela dimensão da sensibilidade” (GONÇALVES, 2004, p. 155). O ambiente escuro e a iluminação focada remete, indubitavelmente, ao ambiente teatral: um palco claro, no qual a peça se desenrola diante do público, cujos olhos, envoltos por uma

escuridão neutralizadora, só conseguem enxergar a obra que, por ora, se apresenta. A escolha pela simulação de um ambiente do teatro, em parte reproduzido nessa exposição, não foi aleatória. Como já referido, as artes cênicas, o teatro, fizeram parte intensamente, por um período, da vida de Schwanke, influenciando-o no seu pensar, no seu sentir, no seu viver e nas suas escolhas enquanto artista.

Quanto à luz, um elemento recorrente e importante em suas obras, Schwanke (1991) registrou em seus escritos pessoais, a sua criação da luz influenciada pela de Philo (o alexandrino), para o qual a luz era uma imagem do Verbo Divino, uma “luz invisível”, pura, percebida somente pela mente. Essa luz, ao entrar na esfera dos sentidos, tornava-se “menos pura”, porém não menos inebriante, argumenta o artista:

[...] não fazia porque fazer algo mais do que deixar a luz fluir, como quem recebe a música e divaga nos sentidos e sentimentos inconscientemente, e depois, num pequeno sobressalto, acorda e passa a perceber a realidade, ou o dado estético conscientemente. (SCHWANKE, 1991)

Na época em que começou a disparar *flashes*, fotografando os ângulos de sua casa em Curitiba, a sombra dos contornos das portas e móveis transformaram-se em “grossos traços horizontais e verticais”, e o claro-escuro tornou-se, então, para Schwanke, uma obsessão (SCHWANKE, 1991). Para ele, a sensibilidade era exercida pela luz, quando se refere à visualidade, enquanto os sentidos surgiriam através das curvas (SCHWANKE, 1991). Quando o artista deu forma à luz, ao aprisioná-la num volume, ele lhe acrescentou um caráter material passível de manipulação, conformando-a em cubos, paralelepípedos e anéis luminosos, tornando a luz mais do que um fascínio, tornando-a linguagem, rastro de algo que já fora ou que estava por vir. Por isso, ao iluminar, de forma incisiva e teatral, a única peça em exposição, a luz sobre ela projetada, torna-se para a curadoria, muito mais do que um recurso técnico de destaque e de delimitação da obra; torna-se uma reverência àquele que foi como a luz, “intenso e fugaz” (NERY, 1997).

De um modo geral, a proposição dessa exposição de arte, nela incluindo o trabalho de curadoria, a cenografia e a produção dos textos, enfatizou a obra, o “Livro de Artista”, e a autoria (o artista Schwanke), oferecendo-se ao público a possibilidade de vivenciar ou compartilhar a experiência do objeto livro como arte. A abertura da exposição ocorrerá na sequência da defesa desta dissertação, após o encerramento

dos trâmites legais acadêmicos que a regulamentam, permanecendo aberta ao público em geral por mais 10 dias. Disponibilizados um código QR<sup>16</sup> e um link ([https://you.tube.com/watch?v=cd\\_SdXwZaT4&feature=youtu.be](https://you.tube.com/watch?v=cd_SdXwZaT4&feature=youtu.be)), que possibilitam o acesso, em meios eletrônicos, ao vídeo no qual o livro é folheado.



Schwanke foi um frequentador assíduo de exposições, teve inúmeras participações em salões de arte e realizou importantes exposições individuais. Ele julgava necessário expor seus trabalhos “aos bons críticos de arte”, pois seria “importante mostrar coisa boa e que especialistas determinassem o que é bom”. No seu entender, os artistas não deviam ser tutelados pelos órgãos públicos, pois seria a arte, “uma atividade humana tão importante quanto muitas outras”, e que os museus “existem para mostrar arte para a comunidade, não para favorecerem artistas”, necessitando, porém, de “rigor para que o público não se afaste” (*In: SILVEIRA, N., 1986*). Ou seja, para ele, a arte foi feita para ser vista, para ser exposta e, por isso mesmo, sendo pequena e restrita, essa exposição do seu “Livro de Artista” será um instante breve de luz no cenário amplo e complexo do universo desse artista que acreditava que a arte tem “ingredientes mais subjetivos que paisagens bonitas, agradáveis, penduradas na sala de estar” (*In: GEMAEL, 1981*).

---

<sup>16</sup> “QR”, do inglês *Quick Response*, ou seja, um código de barras bidimensional, que ao ser escaneado por celulares, possibilita, neste caso, o acesso ao vídeo no qual o “Livro de Artista” do Schwanke é folheado.



## PÓS-FACES:

No nosso século, a leitura em torno das artes plásticas complica-se, porque os artistas trabalham com muitos “ismos”. Por isso, muitas obras são quase, que exclusivamente, para iniciados. As reações contra o meu trabalho estão relacionadas com o preconceito contra a modernidade. Se as pessoas colocarem-no de lado e tentarem sentir profunda e calmamente a obra, talvez elas possam encontrar um sentido. Com a forma e cor, busco despertar a sensibilidade das pessoas (SCHWANKE, 1989).<sup>17</sup>

E tudo começou, como já dito antes, de uma exposição de arte contemporânea, na qual esta autora se deu conta de que arte é um “o que é isso”. Dessa inquietação, surgiu uma procura, uma busca de sentidos, uma investigação permeada pelo estudo da história da arte e de suas correlações, numa caminhada que exigiu flexibilidade e diálogos com diferentes disciplinas e saberes, a qual culminou nesse mergulho efervescente no universo artístico do artista Schwanke, que possibilitou encontrar, num delírio consistente, o seu “Livro de Artista”.

O desenrolar desta dissertação deu-se, então, a partir do estudo de uma obra específica do artista Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), o seu livro de artista, procurando-se encontrar “o Schwanke” que nela habita. Expô-la foi desde sempre a razão propulsora desta pesquisa, um dos objetivos de toda a investigação desenvolvida que foi finalmente alcançado. Nesse caminhar, houve momentos distintos, mas interligados e necessários para que uma narrativa em torno do “Livro de Artista”, uma obra singular dentro do universo poético de Schwanke, fosse construída, adquirindo sentidos.

O primeiro momento desenvolveu-se em torno dos fundamentos teóricos necessários para diferenciar o “objeto livro de artista” dos “demais objetos livros”, lembrando ser o objeto livro mídia clássica popularmente reconhecida. Recorreu-se, então, às noções desenvolvidas por Pierre Bourdieu quanto ao campo artístico e ao sistema da arte, segundo as quais existem regras e predisposições que delimitam especificamente este campo, o da arte, definindo seus participantes e suas categorias

---

<sup>17</sup> SCHWANKE, *In*: OBRAS de Schwanke espantam e encantam os joinvilenses. **A Notícia**. Joinville, 11 jul. 1989.

de interpretação estética. Repetindo Bourdieu, o “campo artístico”, diferente das outras esferas de produção da vida social e dos outros campos, seria “lugar em que se produz e se reproduz, incessantemente, a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista” (2007, p.289). Portanto, fez-se necessário reconhecer a existência do campo artístico, com suas regras e condições, sem as quais não seria possível afirmar ou legitimar a existência do livro de artista enquanto categoria da arte contemporânea ou como um subproduto dessa categoria. Levando-se em consideração tais noções, o livro como obra de arte, o livro de artista, assim o é, antes de mais nada, por ser um produto cujo autor é um artista que se encontra inserido e reconhecido dentro de um contexto legitimador, o sistema da arte. E é o segmento da arte que se expressa pela apropriação artística do livro.

Do que foi dito, depreendeu-se, então, que o livro de artista existe, e é “uma construção do sistema das artes, como fruto de uma constatação da emergência de um campo eletrificado pela tensão entre a mídia moderna e o objeto consagrado e milenar” (SILVEIRA, P., 2001, p. 249), mas seu conceito ainda beira a indefinição, é controverso. É uma categoria artística definida não por sua técnica, mas por sua mídia - o livro, que teve, nos anos de 1960-1970, a sua formulação conceitual (especificamente do livro de artista “escrito”); porém, ao serem analisadas como um todo, obras previamente realizadas, como as citadas nesta dissertação, de Leonardo da Vinci, William Blake e Marcel Duchamp, podem ser nela incluídas e serem consideradas como tal, ou seja, como “livros de artista”.

Da conceituação “problemática” (SILVEIRA, P., 2001) do “livro de artista”, algumas considerações foram alinhadas de forma a facilitar seu entendimento, tanto quanto categoria artística, quanto um tipo de obra pertencente a essa categoria. De antemão, realçou-se a importância de entender que “livro de arte” não é “livro de artista”, mas sim, um livro sobre o artista ou suas obras; que o livro de artista é feito, total ou parcialmente, por um artista, sendo o livro o campo primário para a realização da obra e não para sua reprodução; que o livro de artista é uma obra de arte híbrida de limites imprecisos, situando-se entre linguagens, conjugando categorias por meio de propostas diversas (gráficas, plásticas ou de leitura), ou seja, que transita entre a literatura e as artes plásticas. Visto ainda um complicador, ou seja, que há dentro da categoria artística “livro de artista”, subgrupos, livro-objeto, livro-obra, e o subgrupo também denominado “livro de artista”, no qual, diferentemente dos demais, a estrutura

física tradicional do livro praticamente não é alterada, sendo comumente um produto gráfico múltiplo, impresso, contendo ou não textos, segundo Silveira P. (2001).

Após as considerações sobre o que seria o objeto de arte “livro de artista”, os pontos significativos e as obras seminais ocorridos no processo de estabelecimento e categorização da obra de arte reconhecida como “livro de artista” em nível mundial e brasileiro, foram elencados. Mundialmente, a Arte Conceitual, ao questionar o objeto artístico e a preponderância hierárquica da leitura meramente visual e, ao assumir construções teóricas como trabalhos de arte; e a poesia concreta no Brasil, na qual a palavra adquiriu potencialidade visual e presença física, tornando-se simultaneamente imagem e objeto, aproximando-se das artes plásticas, foram fundamentais para o surgimento do livro de artista, cujas narrativas passaram a extrapolar os conceitos vigentes, gerando sentidos outros do objeto livro.

Sem essa visão inicial, em que se procurou entender o livro de artista enquanto arte, não teria sido possível abordar a obra de Schwanke, razão desta dissertação. Antes de se chegar ao livro, foi preciso, ainda, conhecer os passos que levaram Schwanke a realizá-la. Foi um entender Schwanke, perscrutando sua formação, sua produção, seu embasamento teórico, a partir do que já foi escrito sobre ele, mas principalmente, através de suas falas contidas no material documental disponibilizado pelo Instituto Schwanke. Desse encontro entre a teoria e o objeto de arte em estudo, o Livro de Artista de Schwanke, extraiu-se o fio condutor da análise teórica, direcionada, tanto no sentido de categorizá-lo enquanto obra de arte pertencente à categoria Livro de Artista, quanto na elaboração de sua exposição pública.

Schwanke foi muitos. Sua vida foi curta e marcada por um percurso inquieto. Autodidata, estudioso e frequentador de exposições, vivia, enquanto artista, em constante experimentação, desvencilhando-se dos clichês e dos padrões representativos, acabando por encontrar uma linguagem pensante própria, desatrelada das condições meramente morfológicas, da subjetividade romântica e da finalidade puramente estética, uma linguagem que o identificava sem necessidade de assinar a obra. Apropriava-se dos objetos, assim como também se apropriava de todos os estilos de arte num contexto geral, transitando entre, mas sem se prender a nenhum deles. Fez desenhos tecnicamente primorosos e contidos, em sua fase conceitual e de revisitamentos, através dos quais estabeleceu um diálogo irônico com obras clássicas da história da arte, especulando conceito e imagem. Apropriou-se de objetos plásticos chulos do cotidiano, algo *Pop Art*, minimalista e neoconcreta,

seriando-os, alinhando-os, construindo colunas, arcos, cobra-coral, mandalas e painéis de perfis plásticos. Aliou-se à luz, ele, para quem o assunto claro-escuro era uma ideia constante; gostava da luz, gostava de deixar a luz fluir, e com ela construiu sua obra maior, seu cubo-luz, “Antinomia”, uma escultura imaterial, visível mas incontemplável, que o levou à Bienal de São Paulo (1991). Explodiu em gestos, em expressão, pintando livremente e em profusão os seus inumanos “*Perfis*”, com os quais montou seu “Livro de Artista”.

Incontáveis foram os “*Perfis*” que Schwanke pintou. Com traços ágeis e pinceladas densas, perfis pouco humanos foram pintados em suportes pobres, sobre papéis velhos e corroídos compulsivamente, pois o que importava era a sensação provocada pelo ato pictórico. Fazia-os vindo de dentro, com gesto, com emoção ((*In*: ARAÚJO, 1986), que contrapunha com a racionalidade com que ele os organizava em grandes painéis, nos quais a justaposição, as cores, as rupturas exigiam uma movimentação ocular do espectador, gerando um grande impacto visual. O mesmo metódico e cuidadoso arranjo dos “*Perfis*”, Schwanke repetiu na elaboração do seu livro de artista, no qual 160 pinturas, feitas em suportes diversos, foram dispostas por 20 páginas, meticulosamente coladas, 8 em cada página. Único e diferente, no meio de milhares de “*Perfis*”, o livro de Schwanke carrega em si a complexidade expositiva das 160 pinturas feitas individualmente, que se assemelham, mas nunca são iguais

Talvez, fazer um livro de artista, uma obra de arte formatada em livro, não tenha sido a real intenção de Schwanke. O formato livro assumiu, na obra, um valor de lugar, de local expositivo das obras ali acondicionadas, de lugar de permanência e de preservação das escolhidas e não um objeto artístico por si mesmo. As obras ali contidas podem ser consideradas registros, “documentos” plásticos que, ao serem instauradas no livro, criaram um relato visual, tipo catálogo ou “álbum de recordações”. Peça ímpar concebida por Schwanke, que parece ter revisitado as fases/modalidades de seus “*Perfis*”, selecionando-os e reunindo-os, pode ser pensada como uma forma de prolongamento e de continuidade de suas pinturas, como um local de coesão intencionalmente organizado. Em suas vinte páginas, as pinturas foram voluntariamente agrupadas, percebendo-se, de antemão, elementos formais, que, ao mesmo tempo, as unifica e as diferencia das demais, e as credita em ali estarem. O forte senso organizacional não consegue, porém, conter a riqueza de formas, de gestual, de cores, de suportes que brotam aos olhos de quem as admira.

No livro de Schwanke, os suportes ditos “pobres”, se enobrecem, se tornam parte da obra. As folhas dos livros contábeis de seu pai, de apostilas, de revistas e de livros de inglês, acolhem massas de tintas que as obliteram, parcial ou totalmente, cegando o conteúdo textual que previamente lhes dava sentido, e o que era para ser lido, não mais o pode ser. No fundo empastado ou não das folhas velhas, “*Perfis*” individuais compartilham semelhanças que os agrupam: há rostos borrões, há rostos desenhados, há rostos delicados, há rostos de várias cores e há sempre um contorno. Há olhos que espreitam, há olhos que encaram, há olhos que saltam. Há cabelos revoltos, há cabelos espetados e de várias cores. Há bocas fechadas por dentes travadas, há bocas abertas, escancaradas. Há línguas, e como há línguas, como são linguarudas as imagens: de todas as cores, afiadas, retas, orgânicas, fálicas, que parecem vomitar o inconstante. Fruir, folhear o “Livro de Artista” de Schwanke é percorrer a sua seleção de seus numerosos “*Perfis*”, é captar as nuances que os aproximam e os separam, é enxergar o artista que ali se encontra.

Adentrar esse livro, lê-lo nesta dissertação, foi capturar o gesto que tornava “Schwanke”, Schwanke, foi dar a ver a arte dessa obra de arte, foi o desvelar da sua verdade (HEIDEGGER, 2010): a grande angústia (não do artista) ali contida. Heidegger, em “A Origem da Obra de Arte”, ensaio que norteou essa leitura do “Livro de Artista” de Schwanke, não elaborou uma nova teoria conceitual para explicar o que é a arte. Para o filósofo, a arte não pode ser resolvida em conceitos, devendo, antes de tudo, ser experienciada; ponderou que a leitura de uma obra de arte não deve ser meramente externa, sendo necessário que o leitor estabeleça um diálogo com a obra e consigo mesmo, concentrando a reflexão no seu originário, na sua verdade, pois é ali que se encontra a questão do ser arte da obra de arte, pois o que é arte deve-se deixar depreender da obra. Portanto, expor o livro de Schwanke é deixar essa obra tornar-se obra, pois, assim como uma obra não pode ser sem ser criada, ou seja, ela precisa dos que a criam, do mesmo modo, a obra não pode continuar sendo obra sem os que a desvelam (HEIDEGGER, 2010, p. 169).

Quanto à real intenção de Schwanke, ao selecionar essa centena de “*Perfis*” e formatá-los como um objeto livro, nunca se terá uma certeza. Teria ele feito um álbum para resguardar, proteger e memorar aquelas específicas pinturas que, por alguma razão, julgou importante preservar? Teria ele pensado em produzir uma obra de arte, um “livro de artista” com aquelas pinturas selecionadas? Estudioso e entendedor que era de história da arte, das correntes estilísticas e do sistema da arte, certamente

conhecia a categoria artística de livros de artista, em evidência nos anos de 1970-1980, período de sua atuação; portanto, mais uma questão se impõe: por que faria uma obra no formato de um livro, que clama por ser manuseada, com dimensões tais que dificultam o seu folhear, a sua leitura, o seu desvelamento? Na verdade, não é relevante ter certeza de que Schwanke teve ou não intenção de fazer um “livro de artista”; não se pode questionar que o objeto que ele produziu e que se mantém íntegro até os dias atuais, possui o formato de livro tradicional e contém, em suas páginas, obras feitas por um artista reconhecido pelo sistema da arte. Portanto, a esse livro que foi construído pelo artista para conter suas obras, pode-se denominar como sendo um “livro de artista”, uma obra de arte contemporânea. Pode-se dizer, então, que: “as reflexões precedentes dizem respeito ao enigma da arte, ao enigma que é a própria arte. Está longe a pretensão de resolver o enigma. Resta a tarefa de ver o enigma.” (HEIDEGGER, 2010, p. 201).

A relevância desta pesquisa para os estudos já existentes sobre Luiz Henrique Schwanke está em procurar trazer à luz o seu livro de artista, desconhecido da maioria e sobre o qual não há referências na fortuna crítica já elaborada sobre o artista. Obra única dentro de extensa produção de Schwanke, carrega em si o hibridismo peculiar do filo artístico ao qual pertence, o dos “livros de artista” da arte contemporânea, associando elementos que a indefinem dentro da categoria: a não multiplicidade, a manutenção do formato livro e o caráter não escultórico, não sendo nem livro-objeto e nem livro de artista sensu stricto. Esta dissertação, por si só, já se configura como um registro, uma certidão de existência dentro do mundo acadêmico, mas de maior relevância será sua exposição pública, visto que essa obra foi exposta somente por curto período há 23 anos. Torná-la pública é lembrar a existência oficial, há 15 anos, do Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, que permanece até então, sem sede física. Expô-la é torná-la acessível, é dar-lhe vida, é possibilitar que outros a conheçam, a apreciem, a leiam. Expô-la é possibilitar que outros tomem consciência da existência, em Joinville, de obras que constituem o patrimônio artístico da cidade, o qual deveriam conhecer, para valorizar e preservar. Expô-la pode configurar-se como um estímulo para outras diferentes explorações, para novas leituras, para outros desvelos, que possam ampliar seu alcance e seus significados.



## REFERÊNCIAS

À LUZ DE Schwanke. Direção: Ivi Brasil e Maurício Venturi. Produção: Maurício Venturi. Florianópolis: Contraponto, 2008 [produção]. 1 documentário (17min).

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. *In*: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p.43-57.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

ARAÚJO, Adalice. Luiz Herinque Schwanke. **Galeria: Revista de Arte**. São Paulo, v. 6, p. 56-57, 1987.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu no século XXI. *In*: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (orgs). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011, p. 185-192.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. **Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)**. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06082015-133310/pt-br.php>. Acesso: 03 ago. 2017.

BORGES, Jorge Luis. O Livro. *In*: **Obras completas de Jorge Luis Borges**, São Paulo: Globo, 2001. v. 4, p.189-197.

\_\_\_\_\_. **Cinco Visões Pessoais**, Brasília: Editora UNB, 1985, p.11.

BOURDIEU, Pierre. Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos. *In*: \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas** São Paulo: Editora Perspectiva. 2005. Cap. 6, p. 269-294.

\_\_\_\_\_. Gênese histórica de uma estética pura. *In*: \_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 281-298.

\_\_\_\_\_. Pierre. **Mas quem criou os criadores?** 1980. p. 1-12.

Disponível em;

[www.mariosantiago.net/.../Mas%20Quem%20Criou%20os%20Criadores".pdf](http://www.mariosantiago.net/.../Mas%20Quem%20Criou%20os%20Criadores)

Acesso: 11 set. 2017

\_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

. O livro de artista como espaço expositivo: quando a exposição continua no catálogo. **Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras**, Lisboa, v. 3, n. 6, p. 247-252, dez. 2012.

Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582012000200037&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000200037&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

CADÔR, Amir Brito e SILVEIRA, Paulo. **Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois.** (catálogo). São Paulo, 2015. Acesso: 19 mar. 2017.

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros** (Tradução: Amir Brito Cadôr). Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEREM, Rosangela Miranda e MAKOWIECKY, Sandra. (org.). **Schwanke: processos pulsáteis.** Florianópolis: Coan, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. Tadeu Chiarelli: entrevista [2008]. Entrevista concedida ao MAM. *In:* CHAIMOVICH, Felipe (org.). **Grupo de Estudos de Curadoria: Exposições Organizadas em 1998 e 1999.** 2 ed. São Paulo; Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. *In:* RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre: Zouk, 2010. p.15-41.

CONDURU, Roberto. Por uma translucidez crítica: pensando a curadoria de exposições de arte. *In:* BITTENCOURT, José Neves (org.). **Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus, curatorias, exposições, ação educativa.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 73-79.

Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_l%20..pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_l%20..pdf). Acesso em: 07 ago. 2016

CURRÍCULO do Instituto Luiz Henrique Schwanke.

Disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/03/curr%C3%ADculo-ilhs.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2016.

DALCOL, Francisco. **Museu, Exposições e Curadorias: a geopolítica da Fundação Iberê Camargo.** Santa Maria, 2013. 285 f. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGART, Linha Arte e Cultura), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – RS).

Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/5220>. Acesso em: 11 set. 2017.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **Pós:** Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164 - 173, mai. 2012.

Disponível em:

<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/45/46>. Acesso em: 06 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. (Org) **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists'Books.** New York: Granary Books, 1995.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador**. 1957.

Disponível em: <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>.

Acesso: 17 set. 2017.

FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>.

Acesso: 07 nov. 2016.

FARIAS, Agnaldo. Schwanke sempre. *In*: KLOCK, Kátia *et al.* **Percursos do círculo: Schwanke – séries, múltiplos e reflexões**. Florianópolis: Contraponto, 2010. p.13-15.

\_\_\_\_\_. *In*: **Catálogo da Bienal Brasil Século XX**. Fundação Bienal de São Paulo, Ministério da Educação e do Desporto, 2 ed. 1994.

Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name178a44>.

Acesso em: 05 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. Agnaldo Farias. *In*: CYPRIANO, Fábio. Livro "Bienal 50 Anos, 1951-2001". **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 dez. 2001.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u19953.shtml>

Acesso: 30 jul. 2017.

FASANARO, Antônio Carlos de Macedo. **Jorge Guinle: uma pintura de fragmentos e citações**. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-06092016-115517/pt-br.php>. Acesso: 10 set. 2017.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentários**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GROSSMANN, Martin. Museu como interface. *In*: *In*: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (orgs). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011, p. 193-220.

GUERREIRO, Walter de Queiroz (Org). **Schwanke: Rastros**. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

HEDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte (Tradução: Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro). São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. A Questão da Técnica. **Scientiae zudia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.

Disponível em: [www.periodicos.usp.br/ss/article/download/11117/12885](http://www.periodicos.usp.br/ss/article/download/11117/12885)

Acesso: 11 set. 2017.

ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios). **Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais**. México, 1985.

Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>. Acesso: 01 ago. 2016.

JAHN, Alena Rizi Marmo. **O museu que nunca fecha**: a exposição virtual como um programa da ação educativa. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

JOYCE, James. **Ulisses**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JUSTINO, Maria José. Schwanke: explosão de energia. *In: Catálogo da Exposição “O Universo Poético de Schwanke”*. Joinville, 1986.

KLOCK, Kátia *et al.* **Percurso do círculo**: Schwanke – séries, múltiplos e reflexões. Florianópolis: Contraponto, 2010.

LAMAS, Nadja de Carvalho. **Revisitamento “na” e “da” obra de Schwanke**. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/12426>. Acesso em: 24 Jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Schwanke e o Museu. *In: Catálogo da Exposição: Schwanke, Transformação e Inversão*. SESC/Instituto Luiz Henrique Schwanke. Joinville, 2007.

MARMO, Alena Rizi. **Perseguindo Vestígios, Perfis de Schwanke – Catalogação das Obras em Acervos Institucionais**. Porto Alegre, 2005. 206f. Dissertação Mestrado em Artes Visuais, área de concentração: História, Teoria e Crítica de Arte – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16128>

Acesso em: 24 jun. 2016.

MORAIS, Frederico. Schwanke. **Galeria: Revista de Arte**. São Paulo, v. 16, p. 145-146, 1989.

\_\_\_\_\_. De Duchamp a Schwanke, a arte falando da arte. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 nov. 1980.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. **Palavra e imagem**: possíveis diálogos no universo do livro de artista. São Paulo, 2016. 250 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

Disponível em:

[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/139484/nannini\\_pbr\\_dr\\_ia.pdf](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/139484/nannini_pbr_dr_ia.pdf)

Acesso em: 14 mai. 2017.

NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação**: por uma gramática do livro de artista. São Paulo, 2009. Dissertação Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Disponível em:

<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/5179/1/Galciani%20Neves.pdf>

Acesso em: 20 nov. 2016.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares (p. 7-28). **Revista do Programa de Estudos pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**. São Paulo, SP, Editora da PUC, 1985.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2000.

PANEK, Bernadette. O Livro de Artista e o espaço da Arte. *In: III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

Disponível em:

[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette\\_pane.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_pane.pdf).

Acesso: 19 mar. 2017.

PLAZA, Julio. O Livro como forma de arte. **Arte em São Paulo**. São Paulo, n. 6, abril 1982.

Disponível: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs). Acesso: 19 mar. 2017.

SANJAD, Nelson; BRANDÃO, Carlos Roberto. A exposição como processo comunicativo na política curatorial. *In: BITTENCOURT, José Neves (org.)*. **Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus, curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 26-35. Disponível em:

[http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_I%20Completo.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf). Acesso: 07 ago. 2016.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. **Revista Conexão - Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 1, n. 2, jul./dez. 2002.

Disponível em: <http://www.ufrgs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/82/0>. Acesso: 08/11/2016.

\_\_\_\_\_. **Livro de artistas no Brasil**. Palestra "Livres d'artistes au Brésil : défis historiques et impasses actuelles" Colóquio Livre d'artiste : l'esprit de réseau Séminaire interuniversitaire Papier en action Université Rennes 2 Haute Bretagne e Université Paris I – Panthéon-Sorbonne Rennes, França, 16 e 17 de maio de 2003 Disponível em: <https://chasqueweb.ufrgs.br/~paulosilveira/livrosdeartistanobrasil.htm> Acesso: 07 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Janeiro de 2008. Acesso: 13 Nov. 2016.

\_\_\_\_\_. A crítica e o livro de artista. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 50 - 58, mai. 2012.

Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/35> Acesso: 22 Jan. 2016.

\_\_\_\_\_. A definição do livro-objeto. *In*: DERDYK, Edite (org). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac. 2013, p. 19-33.

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: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/38/38>  
Acesso: 22 Jan. 2017.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Território híbrido**: experiência artística e a pesquisa em artes (UFBA).

Disponível

em: [www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria\\_celeste\\_de\\_almeida\\_wanner.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria_celeste_de_almeida_wanner.pdf).  
Acesso: 01 Out. 2017.

## Referências – Acervo Documental do Instituto Luiz Henrique Schwanke

A INVULGAR arte de Schwanke no BB. **A Notícia**. Joinville, 12 ago. 1990.

ARTISTA procura revelar a beleza dos objetos comuns. O Globo. Rio de Janeiro, 6 fev. 1990.

GEHLEN, Joel. A poética Visceral de Schwanke. **A Notícia – Anexo**. Joinville, 15 jun. 1997

GEMAEL, Rosirene. **Revista Quem – Paraná**. Curitiba, p. 20-21, jul. 1981.

HEINZELMANN, Sílvia. Para cada conquista vários reflexos. **Panorâmico Joinville**. Joinville, 15 dez. 1986.

MALMANN, Régis. Novo discurso de Luiz Schwanke consolida postura de vanguarda. **A Notícia**. Joinville, s.d., p. 18

MORAES, Maria Helena de. As carrancas de Schwanke: um artista de várias fases. **Diário Catarinense**. Joinville, 25 mar. 1987.

NERY, Odete. Schwanke, um artista luminescente. **A Notícia – Anexo**. Joinville, 15 jun. 1997.

OBRAS de Schwanke espantam e encantam os joinvilenses. **A Notícia**. Joinville, 11 jul. 1989.

QUEVEDO, Sílvia. Schwanke mergulha no contemporâneo. **Diário Catarinense**. Joinville, 10 jul. 1989.

SCHMITZ, Paulo Clóvis. Máscaras de Schwanke chegam à capital. **O Estado**. Florianópolis, 23 mar.1987.

SCHWANKE, Luiz Henrique. Luiz Henrique Schwanke: carta pessoal [1985]. Carta escrita a Harry Laus.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke: entrevista [mar. 1986]. Entrevistador: Adalice Araújo. Curitiba, 1986.

\_\_\_\_\_. Salão: o passaporte ideal para o artista? Boletim Informativo [Especial] do MARGS – Os Salões N°30, dez. 1986.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke: carta pessoal [1991]. Carta escrita a Sérvulo Esmeraldo.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke: carta pessoal [jun. 1991]. Carta escrita a Marilena Chauí.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke: carta pessoal [jun. 1991]. Carta escrita a Frederico Moraes.

\_\_\_\_\_. Antinomia. **A Notícia - Anexo**. Joinville, 22 set. 1991.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke: escritos pessoais [1992]. Arquivo pessoal



\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke: entrevista [1992]. Entrevistador: Zilah Marchesini. Joinville, 1992.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke. A: escritos pessoais (Verso, anverso). [s.d]. Arquivo pessoal.

\_\_\_\_\_. Luiz Henrique Schwanke. B: escritos pessoais (Enquete). [s.d]. Arquivo pessoal.

SERIAÇÃO, Seriação, Seriação, Seriação. **A Notícia – Anexo**. Joinville, 15 jul. 1997.

SILVEIRA, Natália. Nossa Gente. **Jornal EXTRA**. Joinville, 13 ago. 1986.

## Referências de Imagens:

- Figura 1** - Schwanke, *Livro de Artista*, década de 80  
 Fonte: arquivo da autora, 2016 ..... 14
- Figura 2** - Schwanke, *Livro de Artista*, (20 páginas), década de 80  
 Fonte: arquivo da autora, 2016 ..... 27
- Figura 3** – Clive Phillpot, *Diagrama*, 1993.  
 Disponível em: <http://minabach.co.uk/blog/wp-content/uploads/2013/02/Clive-Phillpot-book-arts.jpg> .....30
- Figura 4** - Julio Plaza e Augusto de Campos, *Caixa Preta*, 1974  
 Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.  
 Disponível em: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2014/11/Caixa-Preta-1024x768.jpg> ..... 31
- Figura 5** - William Blake, *Songs of Innocense and of Experience*, 1789  
 Fonte: <https://www.bl.uk/britishlibrary> ..... 35
- Figura 6** - Marcel Duchamp, *Boîte Vert* (Caixa Verde), 1934  
 Fonte: <https://www.eba.ufmg.br/museologia/duchamp/index.html> ..... 36
- Figura 7** - Stéphane Mallarmé e Édouard Maner, *Le Corbeau* (O Corvo), 1875  
 Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items> ..... 37
- Figura 8** - Grupo Fluxus – Diagrama  
 Fonte: <http://www.fluxus.org/FluxusDiagram2.gif> ..... 40
- Figura 9** - Daniel Spoerri, *Topographie Anecdotee du Hasard*, 1962  
 Fonte: [http://artistsbooks.info/Images/AB\\_Spoerri%20Daniel\\_Topographie](http://artistsbooks.info/Images/AB_Spoerri%20Daniel_Topographie) ..... 41
- Figura 10** - Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations*, 1962  
 Fonte: <http://www.tate.org.uk> ..... 42
- Figura 11** - Oswald de Andrade, *Livro Pau Brasil*, 1925  
 Fonte: <http://ims.com.br/images/16/72/Oswald-Meusoitoblog.jpg> ..... 44
- Figura 12** - Revistas *Klaxon*, 1922  
 Fonte: arquivo da autora, 2017 ..... 45
- Figura 13** - Wladimir Dias-Pino, *A Ave*, 1956  
 Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v13n26/1678-5320-ars-13-26-00006.pdf> ..... 47
- Figura 14** – Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóviles*, 1974  
 Fonte: [https://www.google.com.br/searchbyimage?image\\_url=http%3A%2F%2Fsibila.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F12%2FPoemobiles-](https://www.google.com.br/searchbyimage?image_url=http%3A%2F%2Fsibila.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F12%2FPoemobiles-) ..... 48
- Figura 15** - Artur Barrio, *Livro de Carne*, 1978  
 Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2011/04/livro-de-carne-1978-1979.html> .....50
- Figura 16** – Paulo Bruscky, Arte Postal, *Sem título*, 1978  
 Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br> ..... 51

- Figura 17** - Schwanke, *Livro de Artista*, década de 80  
 Fonte: Arquivo da autora ..... 52
- Figura 18** - Waltercio Caldas, *Velázquez*, 1996  
 Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br> ..... 54
- Figura 19** - Lenir de Miranda, *FIM de Expediente (Ulisses-Joyce)*, 1998  
 Fonte: <https://www.seminariolivrodeartista.wordpress.com> ..... 55
- Figura 20** - Zines brasileiros, 2015.  
 Fonte: disponível em: [www.fanzinebrasileiro.com.br](http://www.fanzinebrasileiro.com.br) ..... 56
- Figura 21** - Schwanke, *Paisagem de Luiz Alves*, 1972. Pintura, óleo sobre tela. 23,4 x 30cm  
 Fonte: acervo do Museu Metropolitano de Curitiba (MuMa) ..... 60
- Figura 22** - Schwanke, *Rosa e Azul de Renoir*, 1979. Ecoline, lápis de cor, letraset sobre papel schoeller encerado. 67,5cm x 73cm.  
 Fonte: Plataforma Educativa Instituto Luiz Henrique Schwanke, Disponível em : [https://www.schwanke.org.br%2Fplataformaeducativa%2Fobra%2Frosa-e-azul-de-renoir%2F&psig=AOvVaw0DKP\\_TVWnfQoU-uhBhdwF7&ust=1510273823609015](https://www.schwanke.org.br%2Fplataformaeducativa%2Fobra%2Frosa-e-azul-de-renoir%2F&psig=AOvVaw0DKP_TVWnfQoU-uhBhdwF7&ust=1510273823609015) ..... 61
- Figura 23**– Pierre August Renoir, *Rosa e Azul (As Meninas Cahen d’Anvers)*, 1881. Óleo sobre tela. 119X74cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.  
 Fonte: [http://masp.art.br/masp2010/upload\\_pic/0099%20P%20-%20site.jpg](http://masp.art.br/masp2010/upload_pic/0099%20P%20-%20site.jpg) ..... 62
- Figura 14** – Vista do processo de montagem de “A casa tomada (de Julio Cortázar) por desenhos que não deram certo”, 1980. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
 Fonte: disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/apogeu4-300x237.jpg> ..... 64
- Figura 2** - Schwanke, *Sem título* - “Perfis” (formada por 6 seriações), 1988. Guache sobre folha de jornal, 114cm x 135cm.  
 Fonte: disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/#> ..... 66
- Figura 36** - Perfis humanos e Perfis de plástico. Projeto Schwanke – Memorial da América Latina, São Paulo, 2003.  
 Fonte: foto de Pena Filho. Acervo do Instituto Schwanke ..... 66
- Figura 4** - Exposição de Schwanke na Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1990. Rio de Janeiro.  
 Fonte: foto do artista. Acervo do Instituto Schwanke ..... 67
- Figura 5** - Montagem da exposição na Praia de Botafogo, 1990. Rio de Janeiro.  
 Fonte: foto do artista. Acervo do Instituto Schwanke ..... 69
- Figura 29** - Schwanke, *Antinomia ou Cubo de Luz*, 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico, 3m<sup>3</sup>  
 Fonte: disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/wp-content/uploads/2014/05/cubo7-200x300.jpg> ..... 70

- Figura 30** - Jorge Guinle, *Rock Dreams*, 1985. Óleo sobre tela, 200 x 200cm  
 Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo.  
 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4567/rock-dreams> ..... **74**
- Figura 31** - Schwanke, *Sem Título ("Perfis")*, 1985. Guache sobre papel, 138 x 266cm.  
 Fonte: Museu de Arte de Goiânia  
 Disponível em:  
<https://www.goiania.go.gov.br/sistemas/scmag/asp/scmag00004f1.asp?aut=272&desc=SCHWANKE> ..... **77**
- Figura 32** - Andy Warhol. *Marilyn Monroe*, 1967. Portfolio com 10 serigrafias (cada 91.5 x 91.5 cm).  
 Fonte: MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova York)  
 Disponível em: [https://www.moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2015/05/IN2323\\_30\\_CCCR1.jpg](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2015/05/IN2323_30_CCCR1.jpg) ..... **79**
- Figura 33** - Schwanke, *Sem título ("Perfis")*, s.d. Pastel oleoso e colagem sobre tela, 113,5 de altura (largura não especificada).  
 Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)  
 Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/L/16883/> ..... **80**
- Figura 34** - Schwanke, *Livro de recortes* (fechado), sem data.  
 Fonte: arquivo da autora, 2017 ..... **84**
- Figura 35** - Schwanke, *Livro de recortes* (aberto), sem data.  
 Fonte: arquivo da autora, 2017 ..... **84**
- Figura 36** - Schwanke, *Livro de Artista*, sem data, 94/68cm.  
 Fonte: arquivo da autora, 2016 ..... **85**
- Figura 37** - Schwanke, *Livro de Artista* (guache sobre folhas de apostilas), sem data.  
 Fonte: arquivo da autora, 2016 ..... **86**
- Figura 38** - Schwanke, *Livro de Artista* (p. 14-15), sem data, 190/68cm  
 Fonte: arquivo da autora, 2016 ..... **87**
- Figura 39** - Schwanke, *Livro de Artista* (p. 16-17), sem data, 190/68cm  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora ..... **88**
- Figura 40** - Schwanke, *Livro de Artista* (Contra capa inicial e página 1), sem data.  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora ..... **96**
- Figura 41** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 2 e 3), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora ..... **97**
- Figura 42** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 4 e 5), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora ..... **97**
- Figura 43** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 6 e 7), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora ..... **98**
- Figura 44** - Schwanke, *Livro de Artista* (Páginas 8 e 9), sem data  
 Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora ..... **98**

<b>Figura 45</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 10 e 11), sem data Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora .....	<b>99</b>
<b>Figura 66</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 12 e 13), sem data Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora .....	<b>99</b>
<b>Figura 47</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 14 e 15), sem data Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora .....	<b>100</b>
<b>Figura 48</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 16 e 17), sem data Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora .....	<b>100</b>
<b>Figura 49</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 18 e 19), sem data Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora .....	<b>101</b>
<b>Figura 70</b> - Schwanke, <i>Livro de Artista</i> (Páginas 20 e contra capa final), sem data Fonte: foto de Alceu Bett, 2017; arquivo da autora .....	<b>101</b>
<b>Figura 81</b> - Detalhe do Catálogo da Exposição “Schwanke Transformação e Inversão”, 2007 Fonte: arquivo da autora, 2017 .....	<b>106</b>
<b>Figura 52</b> - Exposição do Livro de Artista de Schwanke (simulação digital) Fonte: arquivo da autora .....	<b>119</b>