

:ESTÚDIO 6

Livro de Artista · julho–dezembro 2012
ISSN 1647-6158

Livro de Artista · julho–dezembro 2012
ISSN 1647-6158

:ESTÚDIO 6

Revista **:ESTÚDIO**
Artistas sobre outras Obras
Volume 3, número 6, julho-dezembro
2012 — **Tema: Livro de Artista**
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista internacional com comissão
científica e revisão por pares (sistema
double blind review)

Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa & Centro
de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes

Revista :ESTÚDIO

Artistas sobre outras Obras
Volume 3, número 6, julho-dezembro
2012 — **Tema: Livro de Artista**
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista internacional com comissão
científica e revisão por pares (sistema
double blind review)

Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa & Centro
de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega pelo Conselho editorial

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos

Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de
Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Composição gráfica: Tomás Gouveia

Impressão e acabamento: AGIR, Produções Gráficas

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 308352 / 10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-heremográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
› portaldnuclear.cnen.gov.br
- DOAJ / Directory of Open Access Journals
› www.doaj.org
- SHERPA / RoMEO › www.sherpa.ac.uk
- Latindex › www.latindex.unam.mx

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Mail: estudio@fba.ul.pt

Crédito da capa:

Ana Sánchez, *Triste*, libros moldeados,
45 x 35 x 25 cm. 2011.
Fotografía de Rafael Reverón-Poján.

www.cso.fba.ul.pt



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA

**CIE
B.A**

Conselho editorial / pares académicos do número 6**Pares académicos internos:**

- João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).
Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).
Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).
Fernanda Maio (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).

Pares académicos externos:

- Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
Álvaro Barbosa (Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto).
Aparecido José Cirillo (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES).
Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto).
Joaquim Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras).
Marilice Corona (Brasil, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
Mònica Febrer Martín (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).
Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista, UNESP).
Nuno Sacramento (Reino Unido, Scottish Sculpture Workshop, SSW).

Livro de Artista · julho–dezembro 2012
ISSN 1647-6158

:ESTÚDIO 6

:Estúdio 6: Livro de Artista JOÃO PAULO QUEIROZ	:Estúdio 6: Artist's Book JOÃO PAULO QUEIROZ	16-18
1. Mão · Artigos originais	1. Hands · Original articles	19-70
O Cahier de Linoléum, de Viteix. História, ideologia e pesquisa plástica TERESA MATOS PEREIRA	The Cahier Linoléum, from Viteix: History, ideology and art quest TERESA MATOS PEREIRA	20-27
Encants, La suma y el don ANTÒNIA VILÀ MARTÍNEZ	'Encants', a sum and a gift ANTÒNIA VILÀ MARTÍNEZ	28-33
A materialidade nos livros de artista de Ulises Carrión VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS	Materiality on the books of Ulises Carrión VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS	34-39
Acaso as Avessas JULIANA CRISTINA PEREIRA	Inside out Chance JULIANA CRISTINA PEREIRA	40-43
Uma liberdade oferecida é mais perigosa do que a mais dura grilheta — Apocalipse à Portuguesa do Hein Semke e a sua sátira da sociedade portuguesa e da Revolução de 25 de Abril de 1974 JOANNA LATKA	A freedom offered is more dangerous than the toughest shackle — Apocalypse of the Portuguese, by Semke Hein and his satire of society and the Portuguese Revolution of April 25, 1974. JOANNA LATKA	44-49
Intercanvi. Joan Brossa per Antoni Llena: Antoni Llena per Joan Brossa EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ	'Intercanvi': Joan Brossa by Antoni Llena: Antoni Llena by Joan Brossa. EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ	50-56
Los diarios de viaje de Fernando Bellver JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO	Fernando Bellver's journey diaries JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO	57-62
A poética do livro de artista: Memórias da menina gravada, de Kelly Taglieber ANITA PRADO KONESKI	Artists'book poetics: Kelly Taglieber's 'Memórias da menina gravada' ANITA PRADO KONESKI	63-70

2. Únicos · Artigos originais

Pioneiro: Amadeo de Souza-Cardoso no contexto internacional dos pioneiros do livro de artista

ANA JOÃO ROMANA

Los libros del antihéroe. De lo cotidiano a lo absurdo.

MARTA NEGRE BUSÓ & JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS

Da terra e do mar, para outro lugar. Da terra e do mar, eis o lugar: 8°53'39,3378" W – 37°10'59,678" N

ISABEL MARIA VENTURA TAVARES

Achados para uma cidade: o livro como suporte para experiência multidimensional na obra de Daniel Escobar

CARLOS MURILO VALADARES

O lugar da casa: viagem num Livro-Pintura de EMA M

TERESA PALMA RODRIGUES

Siempre en proceso: vida y tiempo

LUZ MARINA SALAS ACOSTA

Gestos diários e acúmulos na casa: relações entre o livro de artista e o contexto doméstico cotidiano

VIVIAN HERZOG

Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

2. Unique · Original articles

71-148

Pioneer: Amadeo de Souza-Cardoso on the international context of the first the artist's books

ANA JOÃO ROMANA

The books of the antihero. From the everyday to the absurd

MARTA NEGRE BUSÓ & JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS

From land and sea, towards some other place: From land and sea, the place is: 8°53'39,3378" W – 37°10'59,678" N

ISABEL MARIA VENTURA TAVARES

Findings for a city: the book as support for multidimensional experience in the work of Daniel Escobar

CARLOS MURILO VALADARES

The place of the house: journey in a book-painting of EMA M

TERESA PALMA RODRIGUES

Always in process: life and times

LUZ MARINA SALAS ACOSTA

Daily Gestures and accumulation at home: relations between the artist's book and the everyday domestic context

VIVIAN HERZOG

Binded paintings, or paintings as books

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Engasgo narrativo: poética de fragmentos nos livros de artista de Pablo Mufarrej GIL VIEIRA COSTA	Narrative choke: poetic of fragments in Pablo Mufarrej's artist books GIL VIEIRA COSTA	124-128
Bibiana Crespo: teoría y práctica del Libro de Artista JORGE EGEA IZQUIERDO	Bibiana Crespo: Theory and Practice on Artists' Books JORGE EGEA IZQUIERDO	129-135
Cuadernos de Dibujos de ejemplar único: Reliquias sinceras de un proceso creativo ENRIQUE CAETANO HENRÍQUEZ	Sketchbooks of author's original copy: Sincere relics of the creative procedure ENRIQUE CAETANO HENRÍQUEZ	136-142
O Livro de Artista enquanto ferramenta pedagógica INÊS LEONOR COSTA ALMEIDA	The artist's book as a pedagogic resource INÊS LEONOR COSTA ALMEIDA	143-148
3. Edições · Artigos originais	3. Publishing · Original articles	149-213
O Livro Negro de Rui Chafes ROGÉRIO PAULO RAPOSO ALVES TAVEIRA	Rui Chafes' Black Book ROGÉRIO PAULO RAPOSO ALVES TAVEIRA	150-154
Memorias y otros micro-relatos MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ CALDAS	Christian Boltanski: Memories and other microhistories MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ CALDAS	155-161
Correr em Paralelo — Dois Livros e Dois Títulos de Eduardo Batarda CARLOS CORREIA	Running in Parallel — Two Books and Two Titles from Eduardo Batarda CARLOS CORREIA	162-168
Fé (uma corrente de anéis que lhe pertencem). A Aliança do Anel — um tributo de Cristina Filipe a Santa Joana d'Arc ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	Faith (a chain of rings that belongs to her): The Alliance of the Ring — a Cristina Filipe's tribute to Saint Jeanne d'Arc ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	169-176
El fotolibre com a document eco-social ISABEL CODINA DE PEDRO & ÀNGELS VILADOMIU CANELA	The photobook as a eco-social document ISABEL CODINA DE PEDRO & ÀNGELS VILADOMIU CANELA	177-182

El camino como libro en Hamish Fulton PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID	<i>The path as a book in Hamish Fulton</i> PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID	183-189
Notas sobre a publicação de artista "todo começa com 'c'" (e outras coisas) ALINE MARIA DIAS	<i>Notes about artist publishing "Everything begins with 'c'" (and other things)</i> ALINE MARIA DIAS	190-195
Los Libros de Artista-Arte de Josep Guinovart EVA FIGUERAS FERRER & MARIA JOSÉ BOTERO MARULANDA	<i>Artist-Art Books by Josep Guinovart</i> EVA FIGUERAS FERRER & MARIA JOSÉ BOTERO MARULANDA	196-203
O proceso e o pentimento no libro de artista de Francisco Ruiz de Infante: Jardin D'Hiver (Jardin Blanc) / (Xardín de inverno, xardín branco) SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ	<i>Francisco Ruiz de Infante: Jardin D'Hiver (Jardin Blanc)</i> SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ	204-208
Estampas del delirio, de David Curto. Une mauvaise semaine, un libro de apropiación dieciochesca ELOI PUIG MESTRES	<i>Engravings of delirium, of David Curto: Une semaine mauvaise, an eighteenth-century book appropriation</i> ELOI PUIG MESTRES	209-213
4. Expansões · Artigos originais	4. Expansions · Original articles	215-259
El libro como materia prima: las metáforas visuales de Ana Sánchez MARTA MARCO MALLENT	<i>The book as raw material: visual metaphors of Ana Sanchez</i> MARTA MARCO MALLENT	216-221
O livro inquietante de Daniel Acosta: a viagem, a paisagem, e a leitura RENATA AZEVEDO REQUIÃO	<i>The disturbing book by Daniel Acosta: the travel, the landscape, the reading</i> RENATA AZEVEDO REQUIÃO	222-228
Livro de artista: o olhar colecionador no universo de Frederico Merij CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>Artist's Book: the collector look in the universe of Frederico Merij</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	229-233

Pedro Saraiva: vidas de papel: o artista como significante MARIA JOÃO GAMITO	<i>Pedro Saraiva: lives of paper</i> MARIA JOÃO GAMITO	234-240
Um Teatro Intímista: ou o jogo entre imagem e palavra no livro de artista MANUELA BRONZE	<i>An Intimate Theatre: or the interplay between image and word in the artist's book</i> MANUELA BRONZE	241-246
O livro de artista como espaço expositivo: quando a exposição continua no catálogo AMIR BRITO CADÔR	<i>The artist book as exhibition space: when the exhibition goes on the catalogue</i> AMIR BRITO CADÔR	247-252
http://www.rogerionunocosta .com/projeto+documentação =livrodeartista MARIA LEONOR DE ALMEIDA PEREIRA	<i>http://www.rogerionunocosta .com/projeto+documentação =livrodeartista</i> MARIA LEONOR DE ALMEIDA PEREIRA	253-259
5. Dossier editorial	5. Editorial section	261-285
Um livro nas mãos JOÃO PAULO QUEIROZ	A book on the hands JOÃO PAULO QUEIROZ	262-272
O livro de artista como assunto acadêmico PAULO SILVEIRA	<i>The artist book as an academic subject</i> PAULO SILVEIRA	273-277
'Equilibres', 'UH' y 'Què fer a Sabadell', tres libros de artistas que defienden el sentido del absurdo a través del objeto, la palabra y la acción MÒNICA FEBRER MARTÍN	<i>Three artist books, 'Equilibres', 'UH' 'Què fer a Sabadell': the non sense through the object, the word, and the action</i> MÒNICA FEBRER MARTÍN	278-285
6. Apontamentos editoriais	6. Editorial notes	287-303
Sobre o III Congresso Internacional CSO'2012, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>On the III International Congress CSO'2012, at Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	288-293

Breves recensões: livros oferecidos à :Estúdio
JOÃO PAULO QUEIROZ

Short notices on the books received at :Estúdio journal
JOÃO PAULO QUEIROZ

294-303

7. :Estúdio, normas de publicação

**Condições de submissão
de textos**

Submitting conditions

306-308

**Manual de estilo da :Estúdio
— meta-artigo**

*:Estúdio style guide
— meta-paper*

309-319

**Chamada de trabalhos:
nº temático da :Estúdio (julho–dezembro '13):"paisagem"**

*Call for articles:
next thematic issue of :Estúdio
(july–december '13)*

320-320

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

321-325

**Notas biográficas — Conselho
editorial & pares académicos**

*Editorial board & academic
peers — biographic notes*

322-325

Sobre a :Estúdio

About the :Estúdio

326-326

Ficha de assinatura

Subscription notice

326-326

:Estúdio 6

Livro de Artista

JOÃO PAULO QUEIROZ

Neste sexto número da :*Estúdio*, explorando o tema do *Livro de Artista*, agruparam-se os artigos consoante as suas linhas condutoras. Estabeleceram-se cinco capítulos, *Mãos*, *Únicos*, *Edições*, *Expansões*, e o *Dossier Editorial*.

No **primeiro capítulo**, *Mãos*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que se caracterizam pela sua manualidade, pelo seu carácter artesanal.

No **segundo capítulo**, *Únicos*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que se caracterizam por serem de tiragem única.

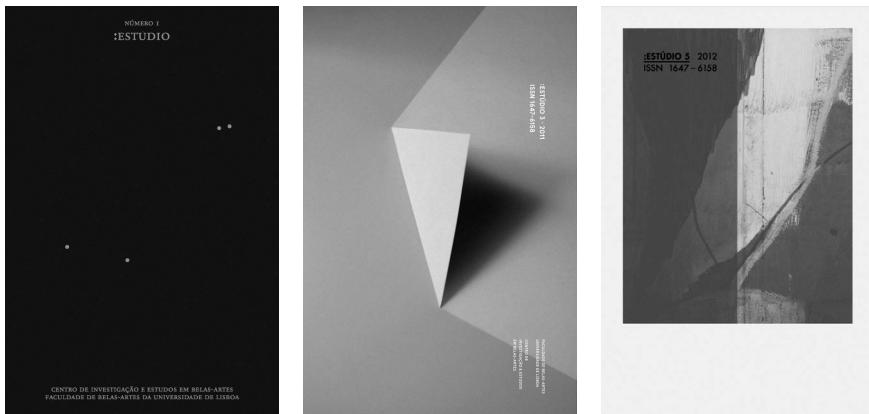
No **terceiro capítulo**, *Edições*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que têm em comum o facto de serem de edições, com recurso a oficinas de tipo industrial, e tiragens variáveis.

No **quarto capítulo**, *Expansões*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que apresentam alguma transgressão, em algum particular, para a fronteira de deixarem de ser livros: folhas soltas, livros que se tornam ilegíveis, caixas e outros.

O quinto capítulo apresenta o **Dossier Editorial**. Reúnem-se aí textos sobre o livro de artista elaborados pelos membros do conselho editorial, ou por convite. Neste âmbito fizemos um convite ao Professor Paulo Silveira, do instituto das Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, que acedeu em contribuir para esta edição com um texto sobre o livro de artista enquanto objeto de estudo académico, o assunto a que tem dedicado a sua vida de investigador e professor.

O *Dossier Editorial* termina com o capítulo que apresenta resumidamente alguns dos livros e periódicos que os congressistas do último CSO'2012, decorrida na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, quiseram trazer para partilhar, e que ofereceram à biblioteca da FBAUL. Faz-se uma anotação sobre a forma como decorreu este III Congresso, documentada com alguns aspetos concretos.

A revista encerra, nas páginas em cor cinza, com o capítulo :Estúdio: um local de criadores, com algumas indicações técnicas sobre a :Estúdio: as notas



Figuras 1 a 3 · Os números ímpares da *:Estúdio*, que acompanham os Congressos internacionais Criadores sobre outras Obras, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

biográficas do conselho editorial, condições de submissão de textos à revista, o manual de estilo (um “meta-artigo”) e, por fim, a chamada de trabalhos para o número 8, a sair em dezembro de 2013.

A revista *:Estúdio* coloca aos artistas um desafio: o de investigarem, estudem, escreverem, e publicarem textos sobre as obras de outros artistas. Trata-se de revelar a arte pelos olhos e pelo conhecimento dos artistas, os seus agentes mais destacados. É um olhar privilegiado que poderá revelar tendências, sensibilidades, influências, perspetivas inesperadas e criativas, que favoreçam a revelação e divulgação de novos modos de ver. Perspetivas sobre obras de autores menos conhecidos, aberta ao descentramento, mostrando singularidades e inovações.

As edições anteriores da *:Estúdio* consolidaram a periodicidade bianual e uma elevada participação internacional, onde se salienta a exogenia. É uma característica que nos distingue: mais de dois terços de todos os artigos publicados, em todos os números, são de origem exterior à nossa instituição de origem, a FBAUL, e ao seu centro de investigação, o CIEBA. A seleção das submissões foi feita rigorosamente pelo método da arbitragem cega: os textos são apreciados em estado anónimo, e com uma salvaguarda adicional de distância que impede que um membro do Conselho Editorial examine textos de um autor de origem próxima.

O número 6 da *:Estúdio* apresenta uma seleção de 37 artigos, apreciados e selecionados com base na arbitragem duplamente cega (*double blind review*). Alguns ficaram pelo caminho, nas duas fases de apreciação, resumos e texto completo.



Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
ISSN 1647-6158



Figuras 4 a 6 · Os números pares da :Estúdio, subordinados a um tema: *auto-retrato* e *auto-representação* (nº2), *corpo* (nº4), e *livro de artista* (nº 6). Estes números pares são independentes dos Congressos Internacionais CSO.

Mantivemos, desde o lançamento desta revista, uma sequência consistente na publicação :Estúdio:

- Periodicidade semestral sempre regular.
- Mais de 70% dos artigos de todos os números é de origem exterior à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou ao seu centro de investigação, o CIEBA, tendo origem em muito diversificadas instituições com reconhecimento internacional.
- A maioria dos pares académicos, membros do Conselho Editorial, é exterior (71%). Do mesmo modo, 44% dos pares são de afiliação internacional.
- A revisão científica por arbitragem cega e salvaguarda geográfica.

Salienta-se a delimitação programática que singulariza a revista :Estúdio: os artistas abordam e revelam outros artistas, seus companheiros de profissão, no universo das línguas de expressão ibérica.

Hands
Original articles

Mãos
Artigos originais

1.

O *Cahier de Linoléum*, de Viteix. História, ideologia e pesquisa plástica

TERESA MATOS PEREIRA

Portugal, artista visual. Doutoramento em Belas-Artes (Pintura); Mestrado em Teorias da Arte; Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Afiliação: Instituto Politécnico de Setúbal, Escola Superior de Educação.

Artigo submetido a 9 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Em 1984, o pintor angolano Vítor Teixeira (Viteix), edita, em Paris o *Cahier de Linoléum*, que reúne mais de duas dezenas de gravuras em linóleo. No seu conjunto estas imagens abrangem questões que vão desde acontecimentos históricos que marcaram os derradeiros anos do regime colonial a episódios do quotidiano, onde a experimentação plástica surge associada à reflexão em torno da identidade cultural.

Palavras chave: Viteix / Gravura / Arte angolana / colonialismo / identidade cultural.

Title: *The CahierLinoléum, from Viteix: History, ideology and art quest*

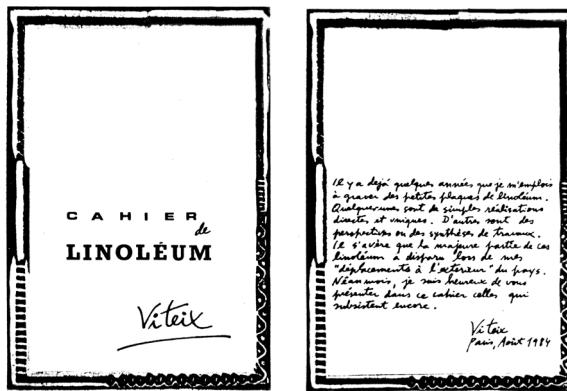
Abstract: In 1984, the Angolan painter Victor Teixeira (Viteix), publishes in Paris the «*Cahier de linoleum*», which brings together more than two dozen prints on linoleum. Altogether these images cover issues ranging from historical events that marked the last years of colonial rule to daily episodes where plastic experimentation comes associated with reflection on cultural identity.

Keywords: Viteix / engraving / Angolan art / colonialism / cultural identity.

1. Ação e Criação artística

Vítor Manuel Teixeira, (1940-1993), ou Viteix — nome com o qual assinará a sua obra —, destaca-se como uma das figuras chave no cenário das artes plásticas angolanas após a independência do país, não só pela ação desenvolvida enquanto criador, mas igualmente enquanto formador e dinamizador.

Com a Independência Nacional regressa a Angola onde será membro fundador da União Nacional dos Artistas Plásticos (desempenhando o cargo de Secretário — Geral entre 1987-89), professor do 1º Curso de Instrutores de Artes Plásticas desenvolvido em 1978 pelo Conselho Nacional de Cultura, membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e trilhando um percurso



Figuras 1 e 2 · *Cahier de Linoléum*, de Viteix (capa e nota introdutória do autor).

enquanto artista, onde a investigação e aprofundamento plástico dos valores estético-simbólicos do património cultural angolano, é assumida como força motriz para a criação de uma poética individual que, reclamando as raízes identitárias africanas, não esquece a dimensão universal da arte.

Viteix irá desenvolver uma gramática visual e plástica dominada antes de tudo, pela presença e poder do desenho, onde a linha fluida define corpos e formas em movimento ao mesmo tempo que assume a capacidade de criar uma caligrafia cada vez mais individualizada. A sobreposição de figuras humanas, animais e símbolos num espaço imaterial, começa a evidenciar-se na década de 70 em algumas obras de desenho, pintura e gravura de que se destaca a edição de autor do *Cahier de Linoléum* (figuras 1 e 2) sobre o qual se debruçará especificamente este artigo.

Neste caderno, editado em Paris no ano de 1984 (após terminar na Universidade Paris VIII um doutoramento em Estética intitulado *Pratique et Théorie des Arts Plastiques Angolais (de la Traditions a une Nouvelle Expression)*), Viteix reúne um conjunto de gravuras realizadas em linóleo onde se destaca a evocação de acontecimentos que marcaram a luta pela independência do seu país ou de imagens que integram, na sua génesis, as marcas identitárias de uma vivencialidade culturalmente enraizada.

Este artigo visa assim realizar uma abordagem ao *Cahier de Linoléum*, considerando não só as dimensões plásticas e técnicas inerentes à gravura, mas igualmente a articulação entre a imagética explorada pelo pintor e as questões acerca da identidade cultural, história e ideologia, levantadas nos textos escritos que integram o caderno.

2. História e Ideologia

Numa pequena nota introdutória ao *Cahier de Linoléum* Viteix informa que a gravação de pequenas placas de linóleo se inclui em processos de trabalho anteriores à presente edição e que estas adotam duas naturezas distintas: por um lado consistem em experiências diretas e por outro, integram um espetro mais alargado que abrange a pintura, assumindo-se, nas suas palavras, como «sínteses de trabalho».

Este caderno reúne assim um conjunto de gravuras que «sobreviveram» às deslocações do pintor para o exterior do seu país — uma vez que grande parte da sua obra gravada se havia perdido — pressupondo uma prática continuada principalmente durante a década de setenta, ao mesmo tempo que assinala a importância desta expressão no conjunto da sua obra plástica.

Se a gravação de imagens sobre suportes diferenciados é uma prática corrente nas expressões plásticas dos grupos etnolínguisíticos que compõem o tecido sociocultural de Angola, abrangendo objetos de uso corrente, arquitetura, escultura, etc., o facto é que técnicas como a xilogravura e o linóleo conheceram, um primeiro impulso, ao nível do ensino formal, com a sua introdução de um curso de Pintura Decorativa no final da década de 50 do século XX na Escola Industrial de Luanda, onde se teria divulgado e praticado a gravura em linóleo.

Mais tarde após a independência nacional foi criada a Oficina Experimental de Gravura onde Viteix viria a desenvolver esta forma de expressão, a par com a formação em conjunto com artistas cubanos que aí viriam a desenvolver uma ação no ensino.

Será igualmente no âmbito da ação conjunta do artista e do professor que surgirá uma parte substancial das gravuras que integrarão o *cahier de linoléum*, editado posteriormente em Paris.

No prefácio do *Cahier*, Luís Silva refere que a obra de Viteix em geral, e este conjunto em particular, se situa num enquadramento mais vasto da luta de libertação nacional dos povos africanos, entendida na perspetiva de Amílcar Cabral, ou seja, a luta de libertação como ato de cultura. Na verdade o próprio Viteix não deixará de afirmar em vários momentos a importância da cultura em geral e das artes em particular como elementos de consciencialização política e cívica, atribuindo ao artista um papel atuante, preconizado pelo engajamento político. A arte, assim considerada, não deixará de expressar o confronto entre passado e presente, com vista a produzir uma ruptura com o legado colonial, por um lado, e por outro contribuir para cimentar uma unidade identitária de contornos nacionais. No âmbito desta consciencialização, a utilização de técnicas de reprodução de imagens assumem uma importância acrescida já que, como lembra o pintor, “nas lutas para nos libertarmos de Portugal, utilizamos muitas



4 Février 1961, 1981 Luandy 1982 Paris



Dans la guerre, 1974, Paris

Figura 3 · Viteix, *4 Février, 1961*,
Linogravura, 1981-1982.

Figura 4 · Viteix, *Dans la Guerre*,
linogravura, 1974.

vezes esse sistema de reprodução gráfica para divulgarmos as nossas ideias, o que contribuiu também para popularizar a xilogravura no nosso país” (Teixeira, 1988).

É neste contexto que poderemos incluir muitas das gravuras que integram o *Cahier*, com especial destaque para «*4 Février*», «*Dans la Guerre*», «*L'Abattu*», «*La Chute d'u Camarade*», «*Guerrillero*», «*Adam&Eve ou personnages masculin&feminin avec un fusil*», ou «*Dans la Paix*» entre outras.

A gravura intitulada «*4 Février, 1961*» (figura 3), evoca os acontecimentos ocorridos nesse dia quando um grupo de independentistas angolanos lança um ataque à Casa da Reclusão Militar (a cadeia da PIDE em Luanda), uma esquadra da PSP e a Emissora Oficial de Angola, e que, embora redundado num esforço fracassado de libertar os prisioneiros políticos, acabaria por assumir um simbolismo crucial no despontar das lutas armadas pela Libertação Nacional de Angola, da Guiné-Bissau, de Moçambique. Na gravura de Viteix, o amontoado de figuras caídas, e as armas rudimentares (catanas e canhangulos) aludem não só ao episódio histórico concreto mas pronunciam acima de tudo as adversidades dos anos de guerra que se seguiriam.

Por outro lado, a sua colocação no início da série de 22 gravuras que compõem o *Cahier de Linóleum*, confere-lhe, de certo modo, um simbolismo seminal, reforçado por uma outra gravura intitulada «*Adam&Eve ou personnages masculin&feminin avec un fusil*», datada de 1968, onde o casal primordial se faz acompanhar de uma espingarda. A evocação da luta armada como forma de libertação e da criação de um “homem novo” forjado no combate — de que



L'abattu. Luanda



La chute d'un camarade. 1972, Paris



Dans la paix. 1975, Paris

Figura 5 · *L'Abattu*, linogravura (n.d.)

Figura 6 · Viteix, *La Chute d'un Camarade*, linogravura, 1971.

Figura 7 · Viteix, *Dans la Paix*, linogravura, 1975.

Viteix falará na sua tese de doutoramento, retomando algumas ideias de ideólogos como Amílcar Cabral — encontra aqui uma forma de expressão que reúne simbolismo e memória histórica, transfigurada plasticamente, num «realismo imaginário, poético» (Teixeira, 1986)

Ao mesmo tempo e, observando o conjunto de gravuras que compõem o *Cahier*, é possível estabelecer um nexo cronológico na sua organização, bipartida entre dois momentos: antes e depois da Independência Nacional.

Na verdade poderemos considerar um primeiro ciclo de gravuras que se inicia com a imagem do 4 de Fevereiro à qual se seguem cinco outras, evocativas da guerra de libertação que culminam na gravura intitulada «*Dans la Paix*» (figura 7) — a qual de resto constitui um estudo para a obra homónima de pintura, datada de 1984/85.

Um segundo ciclo integra um conjunto de imagens várias que incluem representações carnavalescas, danças, representações teatrais, cenas do quotidiano, etc., e que, conjuntamente com os símbolos que emolduram algumas delas, não deixam de se enquadrar numa recuperação do património cultural endógeno que, considerado à luz da resistência ao colonialismo, é encarado pelo pintor como uma espécie de cimento simbólico na arquitetura de uma unidade de contornos nacionais.

Na gravura intitulada «*Dans la Guerre*» (figura 4) as figuras hirtas seguindo espingardas, junto ao limite inferior da composição (possivelmente a evocação dos soldados do exército português) contrastam com o dinamismo e alterações de escala das restantes figuras que povoam o espaço e que, seguindo, lanças, machados ou catanas aludem aos guerrilheiros angolanos, que lutam contra os primeiros.

A narrativa heroicizada que domina estas duas gravuras será reforçada pela figuração dos camaradas caídos em combate como por exemplo em «*L'Abattu*» (figura 5) ou «*La Chute d'u Camarade*» (figura 6). A primeira representa, através de traços sintéticos a figura isolada do guerrilheiro, abatido, que cai por terra, enquanto na segunda os companheiros se debruçam sobre o camarada morto, numa sobreposição de figuras definida pela trajetória descendente da queda.

3. Identidades

A gravura intitulada «*Dans la Paix*», datada de 1975, marca a passagem para uma outra ordem de registos onde pontuam mascarados («*Sans titre*»), bailarinos («*Danse Batuki*» — figura 8—, «*Batukada*»), episódios quotidianos («*Personnages avec un bidon de l'eau sur la tête*», «*Personnage avec un animal*» — figura 9), alusões ao carnaval, representações teatrais («*Scène Théâtrale*») etc., sendo que muitas destas irão assumir igualmente um cunho experimental integrando



Danse Batuki. 1974, Paris

Figura 8 · Viteix, *Danse Batuki*, linogravura, 1974.



Personnage avec un animal. 1984, Cabourg

Figura 9 · Viteix, *Personnage avec un animal*, linogravura, 1984.

processos criativos que culminarão em pinturas de maiores dimensões realizadas nas técnicas da aquarela ou do óleo.

Nestas, destacam-se a sobreposição de figuras (animais e humanas) aportamentos de paisagem, signos abstratos que ganham autonomia do espaço compositivo parecendo por vezes flutuar no vazio. À fluidez e linearismo de algumas destas representações, associam-se os frisos de motivos geométricos e simbólicos que enquadraram o plano da imagem e que se assume como uma estratégia compositiva, transversal a grande parte da obra pictórica de Viteix a partir da década de setenta.

Estes motivos, retirados do vasto universo das expressões plásticas “tradicionalis” e vestígios arqueológicos (cabaças, máscaras, estatuária, gravura rupestre, pinturas murais, etc...) assumem, neste caso, o perfil de uma caligrafia, conceptualmente situada numa relação entre visível e invisível, memória, imagem e palavra que possibilita a articular tradição e modernidade, diversidade e unidade cultural, passado e presente.

Nota final

O *Cahier de Linóleum* de Viteix, para lá do papel que assume enquanto elemento de síntese de um percurso realizado pelo autor — situado entre o final da década de sessenta e a década de oitenta do século XX — no âmbito da

experimentação e desenvolvimento de técnicas de gravura em relevo, congrega um conjunto de imagens que, no seu conjunto materializam visualmente, não só um dado período da história de Angola, como uma série de ideias que informaram a luta anticolonial, abrindo caminho para a afirmação de identidades imaginadas à escala da nação.

Neste sentido, a formação de uma imagética onde se sobrepõe o mito, a realidade, a utopia e a história assume uma duplidade conceptual à qual não é estranha a metáfora da apropriação, recuperação e reconquista de um património cultural, símbolo de soberania e consciência identitária. Esta duplidade, estabelece um trânsito entre um sentido restrito, e uma abertura a múltiplas leituras, afirmando o direito à diferença, mas aberta a outras referências culturais e civilizacionais.

Referências

- Margarido, Alfredo (2006). «La Peinture Angolaise de Viteix» in *Latitudes. Cahiers Lusophones*. N°28, Decembre de 2006. p. 62
- Silva, Luis (1984) prefácio a *Cahier de Linoléum*. Paris: edição de autor.
- Teixeira, Vitor Manuel (1983). *Pratique et Théorie des Arts plastiques Angolais (de la Traditions a une Nouvelle Expression)*. Paris: Université de Paris VIII. (Tese de doutoramento inédita)
- Teixeira, Vitor Manuel (1984). *La Cahier de Linoléum*. Paris : edição de autor.
- Teixeira, Vitor Manuel (1986) in Júlio Pinto. «Viteix de Passagem por Lisboa.» "Nós, africanos, somos surrealistas" in *Diário Popular*, 3 de Setembro.
- Teixeira, Vitor (1988) in Vieira, Hamilton de. «A Arte que viu a Revolução» in *A Tarde*, S. Paulo, 26 de Setembro
- Vieira, Hamilton de (1988). «A Arte que viu a Revolução» in *A Tarde*, S.Paulo, 26 de Setembro. (A propósito da exposição «Arte Contemporânea Angolana», no foyer do Teatro Castro Alves)

Contactar a autora:

teresamatospereira@yahoo.com

Encants, La suma y el don

ANTÒNIA VILÀ MARTÍNEZ

España, artista visual. Doctora en Bellas Artes, Catedrática de Pintura, Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Artigo completo recibido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: El artículo es una reflexión sobre el proyecto 180 Encants de Rosa Tarruella. Trata de como interviene la memoria en calidad de depositaria de significados de lo público y lo privado, en esta publicación especial se analiza el propósito y la implicación de la puesta en circulación de los libros mediante el don.

Palabras clave: memoria / impresos / libro de artista / instalación / donación.

Title: 'Encants', a sum and a gift

Abstract: This article is devoted to the project 180 *encants*, of Rosa Tarruella. It is concerned on how does memory intervene as the keeper of meaning to both, public and private. On this particular project it is pointed out the purposes and the consequences of the circulation of books through gift.

Keywords: memory / prints / artists book / installation / gift.

Este artículo trata de observar el libro de artista como un paradigma de producción artística en el ámbito de Barcelona, dado que la emergencia de publicaciones de artistas es un hecho cada vez más activo, rico y consolidado. Tomar *Encants* como caso de estudio y reflexión permite dibujar el juego de relaciones que se establecen entre el hacer del artista y su contexto.

Encants de Rosa Tarruella (Tarruella, R., Rofes, O., 2012), se trata de un proyecto artístico de libro de artista, publicación indexada con una edición de 180 ejemplares que se desplegaron como instalación a lo largo de una línea-secuencia de cubos de madera adherida al muro, en la sala de exposiciones EINA/Barrera de ferro de Barcelona en Marzo de 2011 (NB: Definición del proyecto, y su título por Rosa Tarruella. Encants en catalán esta palabra tiene dos significados: 1) en singular: poder de encantamiento, la cosa que produce el encantamiento y 2) en plural: lugar donde se venden cosas viejas [y nombre de la estación de la línea 2 del metro de Barcelona, línea que tomo diariamente]).



Figura 1 · Rosa Tarruella, foto de instalación de *Encants* en la exposición EINA / Barra de Ferro de Barcelona. Imágenes cedidas por la artista.

La elección de esta exposición se justifica por mi interés por el libro de artista como territorio de arte e investigación, también por que creo que ha sido una de las muestras más representativas del ámbito artístico y contemporáneo de Barcelona del año pasado y es un aportación especial e importante en el horizonte creativo que suscitan las publicaciones de artistas en la actualidad.

Mi intención narrativa se orienta en informar de *Encants* a partir de la finalidad del libro desde un recorrido inverso, desde su conclusión hacia su proceso de creación. El propósito de la exposición consistía en presentar el libro *Encants* con la intención de distribuirlo mediante el hecho de hacer donación de la edición completa a los asistentes del evento. Era una propuesta contradictoria y extremada que percibíamos aquellos que conocíamos la implicación y duración del proceso de la realización del libro y asistimos a su dispersión a lo largo de un evento decidido y que se manifestó a lo largo de una tarde de duración.

La *performance* de la donación implicaba la distribución del libro, ofrecido directamente al usuario mediante una convocatoria explícita de la autora y el responsable del espacio expositivo Octavi Rofes, comunicando la propuesta del proyecto cuya finalidad era el ofrecimiento al público de la producción editada sin intermediarios. Se trataba de una experiencia colectiva, promovida con la voluntad expresa de compartir un acontecimiento basado en la proximidad entre autor y destinatario y el placer de regalar los libros. Consistía por tanto en una instalación que se sustentaba principalmente en la convocatoria y participación del usuario, que elegía su libro y lo extraía de la estantería según su complicidad con la ubicación, la afinidad numérica o visual al hojear cada libro y descubrir el ensamblaje periódico y particular que se ofrecía a sus ojos en la lectura. O sea que la finalidad del proyecto era el don, el regalo y la producción



Figura 2 · Rosa Tarruella (2011) *180 Encants*. Detalles de imágenes cedidas por la artista. Libro y edición.

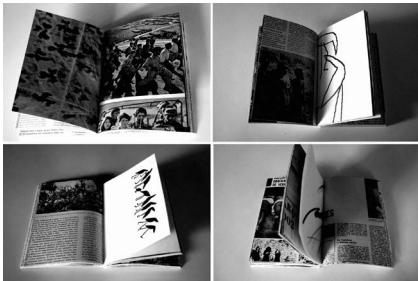


Figura 3 · Dobles páginas de *Encants volumen n° 98* (2011). Imágenes de Antònia Vilà, autorizadas por Rosa Tarruella.

del libro estaba totalmente orientada en restituir el libro a un entorno social que podía ser cómplice de los contenidos del mismo (Tarruella & Rofes, 2012).

Entendemos el libro como vehículo privilegiado de exponer sentido. En esta perspectiva el núcleo de este libro se formaliza como una respuesta a una casuística compleja que procede como una malla de ideas y percepciones, las cuales tejen y estructuran simultáneamente una suerte de narración de temporalidades diversa. Entre la acumulación de materiales y la memoria se desprende de sus apilamientos está la dialéctica y el desplazamiento de captura temporal singular, el flujo del sentido y la asimilación del proceso creativo de *Encants*. En el proyecto la memoria se afronta como excedente, como residuo, como recuerdo. Rosa Tarruella construye un corpus documental, deshistoriado, reexaminado y descontextualizado que se reactiva de nuevo proponiendo nuevos sentidos desde amalgamas de sucesos distintos.

Encants se convierte en el proceso de recolectar, sumergirse y bucear en herencia cultural y personal que se recrea de manera indistinta. Usa del libro su capacidad proposicional de compresión, sus posibilidades específicas y de visualización gráfica, y desde todo ello formaliza nuevas respuestas.

Elementos como, las huellas, la memoria histórica, la política, el recuerdo, la vida, la cultura, el hacer, el crear que se iluminan ante la observación de una herencia material recibida y a la que se añade otra personal. Un cúmulo monumental de colecciones impresas, de catálogos y obra impresa original se conglomeran como una multiplicidad de improntas que emergen de todo tipo de vestigios que se adhieren al papel, creando una narrativa aleatoria y procesual con ellos, después de someterlos a la selección segmentada de la guillotina.

Rosa Tarruella toma el proyecto de este libro como un territorio de operaciones en que se simboliza el lugar del encuentro, la decisión de encarar la

visualización y la lectura de una arqueología iconográfica, en que la memoria se hereda y se revela, aquella percepción instantánea que se siente antes de perderse. El hecho de recibir un “nosotros” por herencia. Esta confrontación con lo sucedido haciendo de su revisión un ejercicio de visualización distinto, es la premisa que impulsa el proyecto a examinar lo que queda de la otredad. Es un trabajo presencial, de diálogo con el pasado, pero remodelándolo en su desarrollo con constancia y lentitud en el presente. El proceso pues, surge de una suma de materiales impresos de distinto orden y origen, que en su poetización, en su sentido más esencial de dialogar con ellos, al visualizarlos y manipularlos, Rosa Tarruella crea la encarnación del libro a través de una discursividad longeva, tan selectiva como paciente. Aplicarse en hacer el libro es interiorizar aquella frase que decía Mallarmé (2003: 262): “Tout acte toujours s’applique au papier” y es otro resorte fundamental del proceso. El papel como recurso, como stock de colecciones, como tiempo prensado como materia prima en que cortar las páginas, plegar los cuadernillos, intercalar los colores y la sombra, según el acontecimiento, permite modelar la herencia y el cúmulo y exponerla nuevamente mediante la preservación que consiste en hacer los libros y convertirlos en muestrarios.

Pensar el tiempo, cambiar el orden, examinar la sucesión de páginas, en su proceso acuñar e insertar diferencias entre la textualidad de los contenidos, las imágenes, y las texturas. Hace un largo proceso metonímico de salvar la parte por el todo, construyendo una nueva memoria fragmentada y fragmentaria que se disolverá en la donación de su dispersión expositiva.

Sí, un proceso largo (Tarruella & Rofes, 2012), un rito de acumular los montones de láminas en una progresión que será libro, libros paulatinamente hechos uno a uno, con cuidado, durante varios años extraídos de la suma documental, de la que sustraerá mediante el recorte y la composición el valor y el encuadre histórico de los acontecimientos creando una nuevo hilo conductor que hilvanará nuevas historias perdiendo la historia ya perdida la historia pasada, rehaciendo la perdida en su reactualización.

El proyecto se fundamenta en la premisa de operar desde la suma, del excedente y restar mediante esa fragmentación y trituración documental con el propósito de hacer el libro sustrayendo la carga de pasado liberarla y rehacerla con el objetivo que esa compresión pueda enlazarla a la actualidad. Además, proponer un nuevo acontecimiento: que sea regalo. Otro elemento importante es el concepto de edición, de indexar una colección de libros únicos y convertir la producción de *Encants* en un múltiple único ofrecido a la elección de los destinatarios. Cada libro constituía un pedazo de hechos, de grafía, de noticias y recuerdos articulada y distinta en cada volumen de la edición, como una cadena



Figura 4 · Dobles páginas de *Encants volumen n° 98* (2011). Imágenes de Antònia Vilà, autorizadas por Rosa Tarruella.

de 180 libros iguales en su común exterioridad de portada y distintos en sus capturas periódicas y contenidos.

Si analizamos esta publicación como libro en cuanto a “cosa cohesionada” que aludía Ruscha (Moeglin-Delcroix, 1997: 161) podríamos argumentar los valores de *Encants* descritos desde su formalización estética podrían enunciarse así: Es una publicación que quiere ser libro y parecerse a otros libros que por tamaño como por su lugar de ubicación, se instala en estanterías o bibliotecas. Su deseo es ser y estar en una estante con otros libros. Su característica estética es su discreción, emula con su cubierta un estilo tipográfico de portada de editorial francesa ensayística y conocida, Gallimard y es una edición diseñada como *paperback*: es un libro ordinario que no es de tapa dura y su tamaño es manejable.

Es un libro que piensa y trata de la reproductibilidad impresa, de su poder de su hacinamiento y arqueología, desde su presencia como materialidad envolvente, proponiendo lecturas de distinto nivel. El deseo y la necesidad de usar apilamiento de impresos de provocar otra lectura de comunicación impresa y de percibir la banalización de la misma como termómetro temporal, se aproxima a trabajos de Tzara, Dieter Roth o Boltanski que hacen uso de la prensa como materia de discursividad y la modelan desde las urgencias de sus trabajos. Como ellos incide en otra comprensión de los impresos sean del orden que sean y extrayendo de la cantera de la impresión, todos en su conjunto operan sobre ellos subrayándolos como una masa univoca que habla del lenguaje y del conocimiento, de su clasificación: archivos, colecciones, prensa, grabados libros se desgajan y comprimen en este libro también como en los artistas enunciados.

Observar y tratar el impreso como tal, acentuando su origen y sentido, pero dando cuenta de una memoria gráfica cuya unidad básica de cada página surge

de un impreso que ya ha sido, o sea preexistente y que se propone volver a ser visto desde otra mirada la que su autora le otorga. *Encants* contemplado desde este punto de vista es un homenaje al material impreso percibido desde muchas capas de su expansión y que en su estratificación permite afinar nuestra visión de la humanidad en su ser y conocer. *Encants* se construye pues como un bricolaje de diferentes componentes de la comunicación impresa común y objetiva, sustraída de la miscelánea y del colecciónable de: revistas, catálogos, *flyers*, tarjetas postales interactúan con los vestigios de impresiones manuales procedentes de la experiencia gráfica de la autora. Esa fusión secuenciada libro a libro asume y contrasta la idea de biografía como marca del tiempo, la cuestiona y la responde con humor e ironía, con cadencia y ternura, registrándola entre los pliegues de las páginas. El logro de este libro reside en su voluntad de ofrecerse mediante el don y con ello disolver la percepción de la herencia al compartirla con un conjunto relacional de los destinatarios. La reflexión me lleva a pensar en ese desplazamiento que proponía Rimbaud en su poema “Je suis l'autre” (s.d.), Tarruella haciendo el libro se proyecta y se desliza hacia los otros y ello como un espejo permite dimensionar la auténtica comprensión de que somos y su verdadero reconocimiento.

Referencias

- Mallarmé, Stéphane (2003) “L'action restreinte” in *Quant au libre*. Paris: Gallimard, Col.poésie.
- Moeglin-Delcroix, Anne (1997) *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Michel Place ed. BNF.
- Rimbaud, Arthur (s.d.) *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny — 15 mai 1871 Lettres dites “du Voyant”*. Disponible en URL: http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre28264.html#page_6

A materialidade nos livros de artista de Ulises Carrión

VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS

Brasil, artista plástico. Docente no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília (Brasil), linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas. Atualmente é pesquisador convidado na SciencesPo. / Centre Nationale de Recherche Scientifique — CNRS (Paris, França), em pós-doutorado (apoio CAPES, Ministério da Educação do Brasil). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil), Master in Fine Arts pelo Pratt Institute (New York, USA) e Licenciado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (Brasil).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Ulises Carrión contribuiu para a consolidação do livro de artista como um gênero de produção artística na década de 1970. A partir de explorações que ampliam as possibilidades do codex, o livro deixa de ser compreendido em uma perspectiva exclusivamente literária e linguística. Sua produção expande o sentido da materialidade própria do livro. O texto-tecido do livro passa a ser colocado numa dimensão de ordem plástica, da estesia.

Palavras-chave: Livro de artista / materialidade / Ulises Carrión.

Title: *Materiality on the books of Ulises Carrión*

Abstract: *Ulises Carrión contributed for the consolidation of the field of artist's books as a an artistic genre in the seventies. He explores new possibilities which enlarge and expand the codex, the book is not approached exclusively in a literary perspective. His production expanded the material meaning of the book/ the materiality proper to books. The text (meaning) of the book approaches/reaches a plastic dimension, of estesic order.*

Keywords: *Artists' books / materiality / Ulises Carrión.*

Introdução

Ulises Carrión, artista mexicano residente em Amsterdam, Holanda, fundou a livraria *Others Books and So* em 1975, sendo esta considerada a primeira livraria a trabalhar com venda e divulgação de livros de artista. Contribuiu para a consolidação do livro de artista como gênero de produção artística na década de 1970, como também para a expansão do circuito alternativo para as artes nesta

mesma década. Em *El nuevo arte de hacer libro* Carrión define o livro como uma “sequência coerente de páginas” e “uma sequência espaço-temporal”. Entre os livros publicados por esse artista, analisamos *Tell Me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are* e *Mirror Box*. Em cada um desses livros, analisamos como o conjunto de qualidades plásticas confere unidade ao livro, definido por Carrión como “uma estrutura”.

1. A visão de Carrión sobre o livro

Carrión tinha preferência por livros de artista que pareçam simplesmente livros, despretensiosos, e que fossem de baixo custo. Preferia livros que, como ele mesmo afirmava, não parecessem *arty*, ou seja, estetizados demais ou, poderíamos dizer tendo em vista as posições de Carrión, “bonitinhos”. O artista estava interessado em livros “que claramente façam referência a livros comuns” (Carrión, 2008: 178). A diferença entre um livro de artista e um livro considerado ordinário estaria nas suas concepções.

Embora tivesse dedicado sua trajetória artística a este gênero, Carrión não gostava do termo livro de artista (*artist's book*) e tinha preferência pelo termo *bookwork*, por considerar que o termo livro de artista pressupõe uma associação exclusivamente à atividade no campo das artes visuais.

2. *Tell me What Sort of Wall paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*

Iniciamos nossa análise com o livro *Tell Me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, realizado em 1973. Possui capa neutra, em preto fosco, sendo esta cor uniforme e sem qualquer texto ou imagem impressos. Ao abrir o livro, encontramos em seu interior uma diversidade de papéis. São vinte páginas em diferentes papéis de parede em cores e padrões diversificados, sem numeração. Sobre cada página há uma impressão em mimeógrafo, em tinta preta e tipografia discreta. Em cada uma das páginas há uma pequena legenda identificando e associando cada um dos padrões de papel de parede ao respectivo ocupante do quarto onde o papel estaria colocado. Em cada legenda, o texto marca a relação de um sujeito, fictício ou não, e de membros de sua família com os quartos aos quais os papéis pertencem: *my room, parent's room, my sister room, uncle's room, my wife's room*. Em seguida, apresenta uma sequência de locais com os quais o mesmo sujeito tem algum tipo de relação profissional: *teacher's room, Doctor's room, my account's room, my lawyer's room, my Psychiatrist's room, my boss room*. E, após essa, apresenta uma sequência de quartos de outras pessoas com as quais mantém algum tipo de relação pessoal: *my lover's room, neighbour's room, servant's room, guest*

room, their room, your room, a room. Na última página, deixa em aberto as possibilidades de pertencimento:'s room. O verso de cada página preserva e revela as qualidades do verso do papel de parede.

Esse livro de Carrión nos proporciona um modo diferente de ler ao integrar numa mesma página o papel de parede que consideramos fundo, ou suporte, e a tipografia impressa. Neste livro não existe uma relação hierárquica entre figura e fundo, entre a tipografia e a página em branco do livro tradicional. O suporte-página de papel de parede se torna significante ativo e não mais funciona como um elemento passivo que recebe e sobre o qual é realizada a impressão tipográfica.

A construção de sentido do livro, não se da exclusivamente pelo texto impresso, mas sim a partir da interação, da inter-relação e do entrelaçamento entre a palavra impressa e os elementos visuais e tátteis que nos são apresentados e que compõem o livro como um todo. Somos conduzidos pelos diversos ambientes — quartos — atravessando cores, formas, texturas e padrões de diferentes papéis de parede que revelam os humores, os estados patêmicos, bem como o caráter de cada um dos seus ocupantes. Na passagem de uma página para a seguinte, somos conduzidos a sentir os diferentes humores dos ambientes por meio da percepção de cores e texturas, pela sequência de elementos escolhidos e apresentados e pela maneira como estes diferentes elementos são colocados em relação no interior do livro. O caráter, a personalidade e o humor de cada indivíduo, bem como seu perfil, nos são traçados a partir das escolhas realizadas pelo autor. Os contrastes que se estabelecem na sequência das páginas e os padrões selecionados, assim como suas cores e texturas, nos ajudam a construir a personalidade de cada um dos ocupantes dos quartos. Conduzem-nos também a imaginar suas preferências, seus gostos, seus costumes, sua rotina, seus hábitos etc. Alguns são mais delicados, retraídos, sonhadores. Outros são joviais e espírituosos. Outros possuem personalidade forte, são possessivos, impetuosos, sanguíneos. Outros são brumosos, misteriosos. Outros são ingênuos, inocentes, sem malícia.

Não podemos deixar de enfatizar a relação que se estabelece entre esse trabalho e as colagens cubistas, em que eram incorporados papéis de parede e fragmentos de jornais ao interior da tela, estabelecendo uma nova relação entre pintura e mundo por meio do uso de elementos da realidade cotidiana, do dia a dia, que migram e passam a ser inseridos no contexto pictórico retangular do quadro. Não é casual que Carrión aborde no seu texto *Bookworks revisited* (2008: 157) a diferença entre a leitura de uma pintura pré-cubista, que prevê um ponto de vista único e uma linearidade, e a de uma pintura cubista que impõe a fragmentação e a simultaneidade do olhar. Por outro lado, retoma também

procedimentos utilizados por artistas da vanguardas russas do inicio do século vinte como Vaselii Kamenski, que faz uso também de pedaços de diferentes tecidos como suporte e página na confecção de livros.

Carrión transforma a página em muro, em parede. Ao retirar o papel de parede do lugar para o qual é destinado e inserí-lo no contexto do livro, a página figurativiza o muro do quarto de cada uma das personalidades retratadas.

3. *Mirror Box*

O segundo livro é *Mirror Box*, de 1979. Este livro é composto de dois volumes confeccionados em material maleável: feltro artificial. Cada um dos volumes possui doze páginas, não numeradas como no livro anteriormente analisado, e apresenta diferenças de qualidade. O aspecto geral do livro é artesanal, de páginas cortadas de forma ligeiramente irregular e encadernação feita com um grampo metálico na lateral que se sobrepõe à fita preta que recobre a lombada. O primeiro volume, que recebe o título *Mirror Box*, tem as páginas brancas mais amareladas que as do segundo, de material mais branco. As páginas do primeiro volume de feltro são também mais duras que as do segundo, confeccionadas de um feltro mais mole.

Sobre o feltro, em cada página, o livro apresenta duas figuras impressas manualmente com carimbo que podemos reconhecer como as de dois boxeadores. Cada uma das figuras é de uma cor diferente, uma é azul e a outra é vermelha. As duas figuras estão colocadas em posição de confronto e se repetem com ligeiras variações ao longo de todas as páginas, mais ou menos centralizadas.

A leitura do livro se inicia pelo primeiro volume, de páginas de feltro mais rígido. Ao tocá-lo, percebe-se que este não apresenta a mesma rigidez em todas as páginas. Essas apresentam qualidades de rigidez diferenciadas que provocam e estimulam o tato. Atinge-se um clímax no meio do livro quando as páginas apresentam uma rigidez maior e, em seguida, a percebe-se que as páginas finais possuem qualidades semelhantes às das iniciais.

Ao passar para o segundo livro, elaborado com feltro mais branco e macio, nosso tato é novamente estimulado pelo contraste com a rigidez-macia do volume anterior. A qualidade de maciez é explorada com intensidade crescente. A impressão realizada com carimbo sobre o feltro produz resultados diferenciados. Às vezes se obtém como resultado uma figura de contorno irregular, manchada, e produz-se uma qualidade aquarelada. Outras vezes produz-se um contorno mais definido e preciso.

As superfícies das páginas de feltro são parcialmente transparentes, de tal modo que percebe-se em seu manuseio uma mudança de cor em decorrência da dobra ou da pressão que é exercida sobre ela, produzindo variações na luz

que incide sobre a superfície. Nessa manipulação obtém-se uma diversidade de tonalidades de branco.

Cria-se no livro um contraste, uma oposição, entre a suavidade e a delicadeza do material das páginas e as imagens impressas. A leitura táctil que a mão nos oferece ao entrar em contato com o feltro e reconhecer sua suavidade contrasta com a imagem impressa de dois boxeadores em confronto. A oposição se dá também em termos cromáticos: uma das figuras é azul e a outra vermelha. O feltro é material dócil ao tato, macio, e obediente, e serve para amortizar golpes. É também utilizado na absorção de líquidos, sendo esta qualidade revelada pelo modo no qual a imagem impressa com carimbo adquire uma aparência aquarelada, que contribui para a representação de um confronto físico entre corpos e da ação associada à transpiração produzida pelo esforço da luta. A imagem é de firmeza e permanente estado de tensão. Cada um dos corpos encontra-se em alerta para enfrentar os golpes do adversário. Este enfrentamento é apaziguado pelo feltro, que neutraliza os contrários ao integrá-los a um plano maior, o da delicadeza e da suavidade do tato, possuidor de virtudes para dirimir conflitos.

A materialidade do feltro que possui maciez, suavidade e delicadeza, é metáfora para o apaziguamento de litígios e conflitos. Não é casual que este livro tenha sido editado por Carrión na década de 1970, período ainda da Guerra Fria, em um mundo polarizado.

Conclusão

Nesses livros poderíamos falar de uma leitura do manuseio e não mais de uma leitura alfabetica, como diz o artista brasileiro Wladimir Dias Pino (Silveira, 2001: 272). Nessa maneira de ler, a interação entre a mão do leitor e o material do livro, bem como cheiro, texturas (visuais ou matéricas) e cores organizam o sentido do texto. O contato com a materialidade específica e diferenciada de cada página organiza e constrói o sentido de leitura do livro. A materialidade do suporte-página escolhido e as características físicas do livro tornam-se geradoras de sentido.

A página deixa de ser suporte e fundo para a ação narrativa construída por meio da visualidade tipográfica das letras sobre a página. A página-suporte passa a desempenhar um papel ativo na construção do livro. Imagem, matéria, cor e tipografia se sobrepõem, entrelaçam-se, colidem e se complementam.

Referências

- Carrión, Ulises (2008) *Quant aux livres/ On Book*. Geneve: Éditions Héros-Limite. ISBN 978-2-970030-01-0
- Carrión, Ulises (1992) *We have won! Haven't we?* Amsterdam: Museum Fodor.
- Drucker, Johanna (1995) *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Lyons, Joan, ed.(1985) *Artists' Books: A critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, N.Y.: Visual Studies workshop Press. ISBN 0-89822-041-6/0-87905-207-4
(Peregrine Smith)/0-87905-280-5(pbk.)
- Moeglin-Delcroix, Anne (1997) *Esthétique du livre d' artiste 1960/1980*. Paris: Jean Michel Place and Bibliothéque Nationale de France.
- Silveira, Paulo (2001) *A pagina violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Contactar o autor:

vmartinezbarrios@gmail.com

Acaso as Avessas

JULIANA CRISTINA PEREIRA

Brasil, artista visual. Professora na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bacharel em Artes Plásticas, UDESC, Licenciada em Artes Visuais, UDESC, Mestre em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, UDESC, Doutoranda em Educação e Comunicação, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar três livros de artista que foram gerados a partir de estampas de xilogravuras e gravuras em metal. O que os caracteriza é a peculiar — em se tratando de gravura — utilização de partes de estampas tiradas de matrizes antigas, aparentemente abstratas, mas que encontram-se conectadas através da memória e da relação da artista Sandra Correia Favero com o mar.

Palavras-chave: livro de artista / memória / gravura em metal / xilogravura.

Title: *Inside out Chance*

Abstract: *This article has the purpose of presenting three artists' books that were generated from woodcut and intaglio. What characterizes them is the peculiar — when it comes to engraving — utilization of parts of patterns taken from ancient matrices, apparently abstract, but which are connected in the memory and the relation of the artist, Sandra Correia Favero, to the sea.*

Keywords: *Artists'book / memory / intaglio / woodcut.*

Introdução

Sandra Correia Favero nasceu em 1957, em Curitiba, capital do estado de Paraná, no Brasil. Formou-se em Bacharelado em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Atualmente é Doutoranda em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É professora efetiva da cadeira de Gravura da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Os livros de artista aparecem na produção de Sandra Correia Favero desde 2002, desdobram-se em proposições num contínuo que se estabelece cada vez mais na sua produção, como depositário de memórias, com registro de ações, como espaço para um ‘olhar de outra forma’ [Silveira, 2001: 72], um mergulhar. Paulo Silveira é o primeiro e grande pesquisador brasileiro a pesquisar livro de artista, escreve:

Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras (Silveira, 2001: 72).

41

É neste movimento, de um retorno ao passado em prospecção ao futuro, que os livros de artista de Sandra Correia Favero se apresentam. As imagens de suas gravuras feitas em tempos passados retornam e se atualizam, trazendo novas camadas através de reimpressões das estampas que ganham por meio do livro de artista: movimentos, transparências, novas sensações; tanto para a artista, quanto para o espectador que tem a possibilidade de tocar e mergulhar em seus livros.

1. Livros como depositários de memória

Livros como depositários de memória. O primeiro, *Sem título* e o segundo intitulado *Tempestade*, confeccionados com voal de algodão estampados por matrizes de xilogravuras, costurados à mão, valorizando o toque, acentuando o lado artesanal tão pré-concebido e esquecido na arte contemporânea, porém, aqui, o artesanal caminha de mãos dadas com a contemporaneidade, mostrando que, dependendo do que se quer para a obra, é necessário explorar os materiais e sempre recorrer as técnicas.

Transparências que se desdobram e modificam a cada movimento a forma tradicional de livro, transformando-se em objeto escultórico que pede a interferência e participação do espectador. Um espaço aberto a caminhos com muitas possibilidades onde o tocar se faz necessário.

Segundo a pesquisadora brasileira Márcia Sousa:

Os livros de artista, portanto, têm de ser compreendidos a partir de seu interior revelado pelo tocar. Se num livro tradicional a propriedade tátil é inconteste, num livro de artista esse aspecto pode ser multiplicado e amplificado, por meio da escolha de materiais, da constituição física do livro, das decisões envolvidas na feitura da obra, etc (Sousa, 2011: 94).

Dois meios fundamentais, a gravura em metal e a xilogravura foram utilizados para o mais recente livro, *Equilíbrio*, [2012].

Partindo da gravura em metal exatamente do avesso de matrizes já gravadas, ao trabalhar à exaustão, a artista teve como intenção, extrair possibilidades oferecidas pelas corrosões geradas pelo acaso. Valendo-se de um diálogo contínuo entre seu pensamento, seu gesto, o metal/matéria e o mordente, apropriasse dos resultados imagéticos que a ação do ácido e do tempo provoca, como se cada matriz condensasse no seu verso um tempo/ação/memória incontrolável,



Figura 1 · *Sem Título*, de Sandra Correia Favero (2002). Fotografia própria.



Figura 2 · *Tempestade*, de Sandra Correia Favero (2002). Fotografia própria.

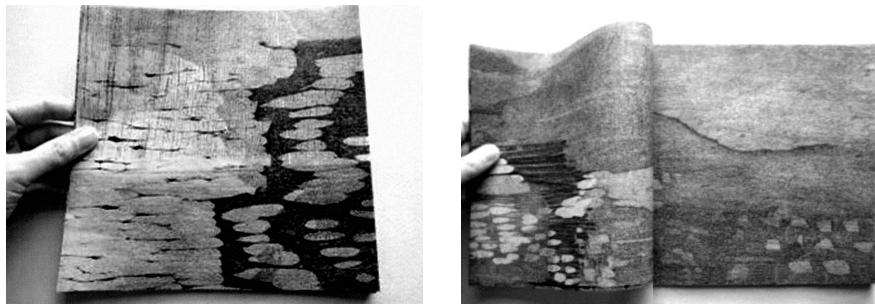
porém passível de invasão. Ao gerar imagens gravadas ao acaso, fica presente neste livro a imprecisão que temos sobre a gravura, revelando nesta técnica toda sua magia, seu mistério, não apenas nos avessos das matrizes como no próprio processo do gravar. Por mais que o gravador domine a técnica, a estampa sempre se torna uma surpresa.

Invasão essa que faz com que as profundezas da matéria sejam motivo de busca, alcance e encontro com os movimentos internos e externos na sua condição de ser humano. Xilogravuras de grandes proporções ganham novos enquadramentos em pequenos formatos, desdobradas nas páginas do livro, sobrepostas a outras estampas, ganham movimentos, ondas, marés... um ir e vir, sempre posto a um novo, a uma descoberta ao olhar atento.

Junto com as estampas antigas, a novas estampas geradas nos remetem ao mar, lugar em que a artista visita não apenas pela contemplação do olhar da vista do quintal de sua casa como também em caminhadas semanais, nas quais retirando desse espaço objetos devolvidos pelas marés, muitas vezes, utiliza-se dessa matéria em seus trabalhos. Ao colecionar objetos do mar, impregnados com corais, conchas, etc, novamente o acaso torna-se fator importante para a construção do trabalho.

O mar e seu entorno, paisagem móvel de transformação da natureza, movimentos que a instigam na busca por paisagens interiores na sua memória e objetos afetivos. Como também, despertam seu olhar para o seu contexto diário, seu convívio com a paisagem marinha e observações do que se forma e do que se encontra nos limites entre a água e a borda litorânea, deles extraíndo impressões, sejam da própria natureza, ou, da reação dela para com as péssimas contribuições diariamente depositadas pelos homens nesse espaço.

O papel ou o tecido é rompido com a estampa, ganhando dimensão poética, espaços móveis da memória dos trabalhos e da experiência da artista como



Figuras 3 e 4 · *Equilíbrio*, de Sandra Correia Favero (2012). Fotografia própria.

gravadora, cada estampa traz representações que podem servir como dispositivo para acionar diversas relações. O aparente abstrato das imagens, carrega em si a proximidade com o mar, com a natureza, com a vida; nestes livros de artista não há só a passagem do tempo, como também o retorno a ele e o sempre novo de nossas lembranças a partir das relações com o tempo de agora.

Conclusão

A intenção é evidenciar neste meta-artigo a produção de livros de artista a partir de um olhar singular de uma artista que se permite experimentar novos espaços para a gravura. Sandra Correia Favero extrai como potência para novas investidas o livro como linguagem para seus trabalhos, rompendo ao tradicionalismo posto à gravura, gerando imagens que registram passagem de vida, contando com o próprio acaso que é nossas vidas, como na canção do grupo português Madredeus: ‘é tão bonita a onda que vem como a outra que vejo ao fundo, a espuma branca que cada tem é a vida de todo o mundo’. Viver, sentir, expressar através da matéria, interagir, refletir. A sensibilidade que redefine constantemente as nossas percepções e profundidades, que nos leva a penetrar em espaços e tempos, que exigem simplicidade na complexidade dos contextos.

Referências

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

Sousa, Márcia Regina (2011) *O livro de artista como lugar tátil*. Florianópolis: Editora da UDESC. ade Federal de Rio Grande do Sul.

Contactar a autora: ju_ceart@yahoo.com.br

Uma liberdade oferecida é mais perigosa do que a mais dura grilheta — Apocalipse à Portuguesa do Hein Semke e a sua sátira da sociedade portuguesa e da Revolução de 25 de Abril de 1974

JOANNA LATKA

Portugal, artista plástica e professora, investigadora de gravura. Mestre em Educação das Artes Plásticas, Instituto das Artes, Universidade de Pedagogia em Cracóvia, Polónia, (2003). Pós-graduação em Ilustração pelo Instituto Superior de Educação e Ciências (ISEC) (2006). Atualmente, doutoranda em História de Arte no Instituto de História da Arte (IHA) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) sobre gravura contemporânea portuguesa, bolsa de FCT.

Artigo completo recebido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Latka, Joanna (2012) "Uma liberdade oferecida é mais perigosa do que a mais dura grilheta — Apocalipse à Portuguesa do Hein Semke e a sua sátira da sociedade portuguesa e da Revolução de 25 de Abril de 1974." *Revista :Estudio. Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316, Vol. 3 (6): 44-49.

Resumo: Pretende-se neste artigo apresentar um dos extraordinários Livros de Artista de Hein Semke, intitulado "Apocalipse à Portuguesa" ou "A Revolução dos Cravos", onde podemos observar uma produção artística de grande qualidade juntamente com uma crítica da situação política que Portugal vivia nos anos 70. O artista mostra-nos a sua expressividade não apenas na ilustração mas também na forma escrita.

Palavras chave: Hein Semke / xilogravura / desenho / livro de artista / Revolução de 25 de Abril.

Title: *A freedom offered is more dangerous than the toughest shackle — Apocalypse in the Portuguese, by Semke Hein and his satire of society and the Portuguese Revolution of April 25, 1974.*

Abstract: *The aim is to present an article of extraordinary Artist Books of Hein Semke, entitled "Apocalypse of the Portuguese" or "Carnation Revolution", where we can observe a high standard of artistic production along with a review of the political situation that lived in the Portugal in the 70s. The artist shows us his expression not only in the illustration but also in written form.*

Keywords: Hein Semke / woodcut/ drawing / artist book / Portuguese Revolution of April 25.

1. *Apocalipse à Portuguesa*

A obra de Hein Semke (1899, Hamburgo — 1995, Lisboa) é reconhecida em Portugal sobretudo pela intensa actividade deste artista centrada, essencialmente, nas áreas da Escultura e da Cerâmica. Em 1963, uma silicose obriga-o a suspender, a prática do ofício da cerâmica, retornando definitivamente ao trabalhar com papel que, desde sempre, esteve presente na sua actividade artística. Nas procura de outras formas de expressão plástica, o autor exporta as suas visões gráficas em diversas formas, que resultaram em numerosas obras e Livros de Artista, cujas páginas recriam *imagens da obsessão de fé, a alegria e a tristeza do amor, abordam a crítica política e a caricatura social* (J. Saial, 1995: s/p).

No seu espólio artístico podemos, contar com os 34 Livros de Artista. O primeiro livro, intitulado *Em Cada Criatura Nasce uma Flor*, foi realizado logo em 1958. A produção dos livros conta com número variável de páginas, entre 12 e 174, (que) são na sua maioria em formato 100 x 70cm (Balté, 2009: 138). Esta actividade expressa, na ilustração e na forma escrita, foi continuada pelo artista até 1986. Tecnicamente, encontramos a aquarela inicial, a que logo se junta a monotopia — mas também surge o desenho a tinta-da-china, a colagem e, nos anos 70, a xilogravura (J. Saial, 1995: s/p), cuja impressão foi realizada pelo artista sem utilização da prensa, simplesmente em modo tradicional, com recurso de rolo, o que revela a força da mão do artista sobre à matriz de madeira.

2. *Uma liberdade oferecida é mais perigosa do que a mais dura grilheta*

Olivro *Apocalipse à Portuguesa* ou *A Revolução dos Cravos*, revela-nos uma produção artística de grande qualidade juntamente com uma percepção da situação política, onde o artista revela-nos a sua preocupação com a sociedade portuguesa no momento de chegada da tão desejada democracia. O Hein Semke refere:

Desenrola (assim) a história da revolução, tal como ela foi vivida de Abril a Dezembro de 1974 (...) com as suas pessoas e os seus monstros, os seus fantasmas e os seus ideais, as suas esperanças e fraquezas, hipocrisias, traições, manipulações e ironias, numa iconografia de leitura imediata e numa figuração ora satírica ora mística (Balté, 1997: 2)

Trata-se de uma caricatura visual do quotidiano português que, já em meados dos anos 70, para o artista alemão de nascimento, português por opção (Saial, 1995: s/p), embora sempre mantendo a nacionalidade alemã, se encontrava em plena crise de identidade político-social. O autor neste manifesto, apresenta a obra que tem aquele poder que entra pelos olhos abaixo e nos inunda em combinações maravilhosas (Leitão, 1973), questionado a moralidade política do cidadão



Figuras 1 e 2 · *Apocalipse à Portuguesa*,
(xilogravuras, 100 x 70 cm, 1974/75) Foto
/ Fonte: Teresa Balté.

português, e chamando a atenção que *uma liberdade oferecida é mais perigosa do que a mais dura grilheta* (Semke, 1979: s/p).

Neste diálogo, Hein Semke apresenta-se como um *Einzelgänger*, um *indivíduo que segue o seu caminho próprio*, de um *profeta*, cuja obrigação é *criar e construir* um aviso que desperte a sociedade ludibriada pela política dos contemporâneos. Através das criaturas gravadas ou desenhadas, Semke satiriza os políticos, cuja demagogia dos *rituais políticos da manifestação* criaram um *homem-massa*, que para o artista *perdeu a sua identidade e o seu discernimento*. Através de interessantes formas sobrenaturais, os políticos caricaturados surgem como figuras híbridas de animal ou animais (gorila, dinossauros, rinoceronte, dromedário; aves-pernaltas, serpentes), ou os cidadão/povo representado sob a forma de mulheres ou homens com cabeças de bichos, entre outros. Semke ilustra a sua *visão empenhada e atenta, onde a seriedade e o humor, a sátira e a tragédia* (Balté, 1998: s/p) — vivem lado a lado.

É interessante ressalvar, o facto do artista ainda, em fase de grande felicidade após a Revolução, conseguir ver os problemas inerentes das forças políticas em acção:

O 25 de Abril prometeu a todo o povo português, sem distinção de classes, liberdade (política, social, e económica) em autodeterminação e democracia. Até agora (estamos em meados de Fevereiro de 1975), as forças promotoras de 25 de Abril têm salvaguardado e procurado cumprir a promessa. Vários dos seus actos, porém, continuam presos a métodos, ou melhor, a hábitos conspiratórios. Ao confundirem liberdade e democracia com reivindicação de poder e exercício unilateral do mesmo(...). Enquanto as forças do 25 de Abril se não estatuírem uma constituição, subsistirá sempre o perigo de se perdem nos meandros de intriga e chantagem político-sociais... (Semke, 1975: s/p)

3. Revolução que devora os seus próprios filhos

O livro cujas páginas deste manifesto artístico oscilam entre 70 x 80 cm e 70 x 100 cm revelam uma escala de grandeza que impressiona visualmente o observador:

A estrutura do Livro segue uma simples alternância de xilogravuras e desenhos, feitos respectivamente na frente e no verso de cada uma das folhas de cartolina. A leitura faz-se em dípticos: à xilogravura da página ímpar corresponde sempre o desenho da página par, feito posteriormente e como seu complemento. (Balté, 1998: 1).

O *Apocalipse à Portuguesa* caracteriza-se pela força dos traços gravados (xilogravura) e a delicadeza da linha da caneta de feltro (desenho). O livro é composto por 30 gravuras de uma gama cromática próxima às cores da bandeira portuguesa: verde e vermelho, impressas manualmente sobre cartolinas cinzentas, entre 1974 e 1975; e 30 desenhos foram produzidos posteriormente em 1979, na mesma de cartolina das gravuras (nas costas), desenhados a canetas de feltro (marcadores) e aquarela (fundos), ou pintados com tinta-da-china de cor (capa e contracapa), todos organizadas numa pasta, de cartolina e percalina preta, realizada também por Semke em 1997(Balté,1998: 1). O autor utilizava matérias base no seu ofício gráfico, tintas de offset, simples cartolinas, reciclando sempre que fosse possível, provando assim a possibilidade de produzir um trabalho gráfico nobre, apenas com materiais considerados menores.

Por um lado, as suas gravuras caracterizam-se por uma forte robustez no traço, marcadamente expressionista e com uma figuração *quase sempre plenas* (plena) de forte cor e grande vitalidade. Por outro lado, encontramos, a fragilidade no seu desenho, nas suas cartolinas, pintadas a aquarela, num interessante equilíbrio com a expressão impressa em xilogravura, sendo que alguns dos motivos desenhados aparecem num outro livro produzido pelo artista em 1975: *Rosto, Visões, Coisas Vistas/Gesicht, Gesichte, Gesichtetes/* (Balté,1998: 2). As ilustrações de *Apocalipse à Portuguesa* seguem uma linha muito simples, podemos até dizer *naïf*, cheias de elegância e delicadeza, referido anteriormente e, claramente com um certo humor (constante em todo o livro). Todavia, é importante ressalvar, os desenhos não servem para decorar o livro, também têm na sua génese transmitir uma mensagens, por vezes muito críticas.

Deter o poder, exercer o poder ou disputar o poder nada têm a ver com liberdade nem com ser-se humana e socialmente livre. / Só é livre quem nos diversos planos da existência garante e respeita a integridade de todos os demais e age de acordo (...).(Semke, 1975: s/p)



Figura 3 · *Apocalipse à Portuguesa*,
(xilogravura, 70 × 80 cm, 1974/75)
Foto / Fonte: Teresa Balté.

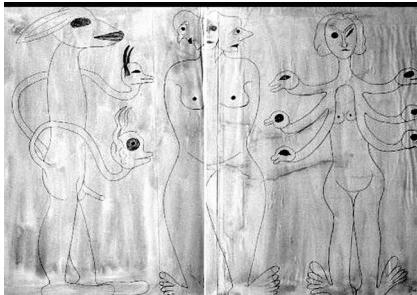


Figura 4 · *Apocalipse à Portuguesa*,
(capa e contracapa), desenho, 98 × 145.5 cm,
(1979) Foto: Teresa Balté/Fonte: Teresa Balté.

Para além disso, encontramos, ainda, no livro um trecho escrito pelo autor; uma versão em português no início do manifesto, e outra em alemão no final do livro, que descrevem os seus pensamentos acerca da *liberdade oferecida* e da nova democracia no contexto português, em que metaforicamente previa um fiasco político onde a *revolução devora os seus próprios filhos*. A sua manifestação política vem na base das experiências negativas recolhidas pelo artista ainda na Alemanha durante e após a Grande Guerra: passagem do exército alemão pela Ucrânia, França e Flandres; revolta de Maio, 1920, Hamburgo; revolução de Outubro, 1923, prisão isolada durante seis anos, contribuindo para as seguintes reflexões de Semke reflecte:

A liberdade só pode nascer do cerne mais íntimo do indivíduo. Quando, após quase meio século de opressão, as algemas subitamente se abrem, pode ou é quase natural surgir um menosprezo pela liberdade e pelo direito do outro à vida, um desregramento e uma irresponsabilidade no exercício de uma recém-formulada reivindicação de poder, seja qual for a filosofia que a inspire ou a perspectiva política que a condicione... (Semke, 1975: 12)

4. Democracia não aparece de mão beijada

A produção dos livros do artista de Hein Semke, é um núcleo muito pouco conhecido e estudado. Desta forma, aproveito este artigo como forma de chamar a atenção para a produção dos livros de artista extremamente importantes, *que nos atraem ou nos não deixam indiferentes* (Leitão, 1973). Este livro, em



Figura 5 · *Manifestação*, 70 x 80 cm, 1974/75. Foto / Fonte: Teresa Balté.

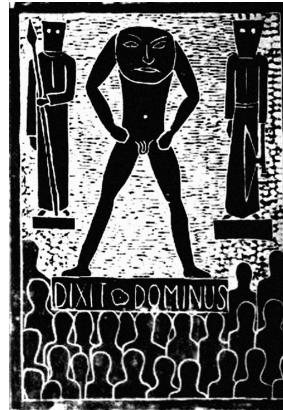


Figura 6 · *Ditadura Partidária ou de Classe* ou *Dixit Dominus* (xilogravura, 99 x 70 cm, 1974/75) Foto / Fonte: Teresa Balté.

particular, aborda problemas que ainda hoje subsistem nos nossos tempos. É necessário reflectir: onde chegamos como sociedade?

(a) *democracia não aparece de mão beijada mas tem de conquistar-se palmo a palmo e desde os alicerces pelo trabalho, pelo sofrimento e pela luta.* (Semke, 1975: s/p).

Não posso deixar a oportunidade de agradecer à Dr.^a Teresa Balté, que me abriu as suas portas, e desses encontros muito produtivos, resultaram na construção da minha documentação apresentada neste artigo.

Referências

- Balté, Teresa; Centeno, Yvette; Vaz, Leonor (1995) *Hein Semke — O Livro da Árvore*, FCG, Lisboa.
- Balté, Teresa (1997) Ficha técnica, levantamento detalhado *Apocalipse à Portuguesa*, [s. n.], Arquivo de Teresa Balté.
- Balté, Teresa (2009) *A coragem de Ser Rosto*, 2^oed, Imprensa Nacional — Casa de Moeda, Lisboa
- Leitão, Ruben (1973 a) *Hein Semke*

— *Gravuras, Cerâmicas, Galeria de São Francisco*, Lisboa.

- Semke, Hein, (1975-79) *Apocalipse à Portuguesa*, edição de artista
- Ribeiro, José, Sommer (1995 a) *Hein Semke — O livro de Árvore*, FCG, Lisboa.
- Saial, Joaquim (1995 a) *Hein Semke a longa jornada*, *Hein Semke, O livro de Árvore*, FCG, Lisboa.

Intercanvi. Joan Brossa per Antoni Llena. Antoni Llena per Joan Brossa

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

España, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Docente en el Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Artigo completo recibido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Joan Brossa y Antoni Llena intercambian sus personalidades artísticas en este libro de artista particular, por ser inédito, y al cuál accedemos gracias a sus editores Murtra Edicions. Intercanvi, es una reflexión sobre el lenguaje que toma forma como poesía visual.

Palabras clave: libro de artista / poesía visual / crítica del lenguaje.

Title: 'Intercanvi': *Joan Brossa by Antoni Llena: Antoni Llena by Joan Brossa*.

Abstract: *Joan Brossa and Antoni Llena exchange their artistic personalities on the artist book 'intercanvi'. It draws upon language that is shaped as a visual poem.*

Keywords: *artist's book / visual poem / language.*

Intercambio

Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) y Antoni Llena (Barcelona, 1942) se conocieron en los años setenta en Londres. Por aquel entonces Llena trabaja allí y Brossa visitaba por primera vez la ciudad con motivo de una exposición de esculturas de Joan Miró. Después de este primer encuentro, vinieron otros, pero el más fructífero lo tuvieron en el año 1993 con la elaboración conjunta del libro de artista inédito titulado *Intercanvi. Joan Brossa per Antoni Llena. Antoni Llena per Joan Brossa*. La idea de colaborar surgió de Llena, pero el sujeto sobre el que se configura este libro — como puntualizan sus editores *Murtra Edicions* —, provino de Joan Brossa. Se propusieron intercambiar sus personalidades artísticas, calificando este gesto como “travestismo visual”. Brossa hace de Llena y Llena hace de Brossa. *Hacer de, crear como, el uno visto a través del otro*, suplantando su quehacer artístico. Qué nos están explicando realmente?

Para comprender su estrategia hay que situar a Brossa, fiel a su ideario y

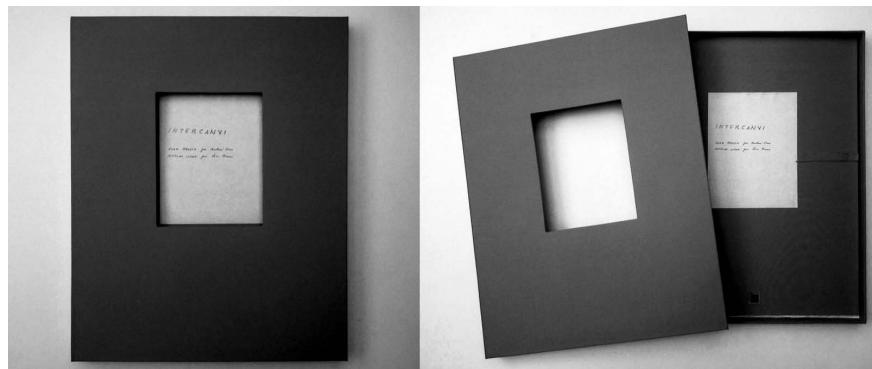


Figura 1 - Joan Brossa i Antoni Llena (1993). *Intercanvi. Joan Brossa per Antoni Llena. Antoni Llena per Joan Brossa*. Título manuscrito por Joan Brossa. Libro de artista. Seis grabados sobre papel Hahnemuehle de 300gr/m2. Tres obras de Joan Brossa y tres de Antoni Llena. Presentación en caja entelada roja.

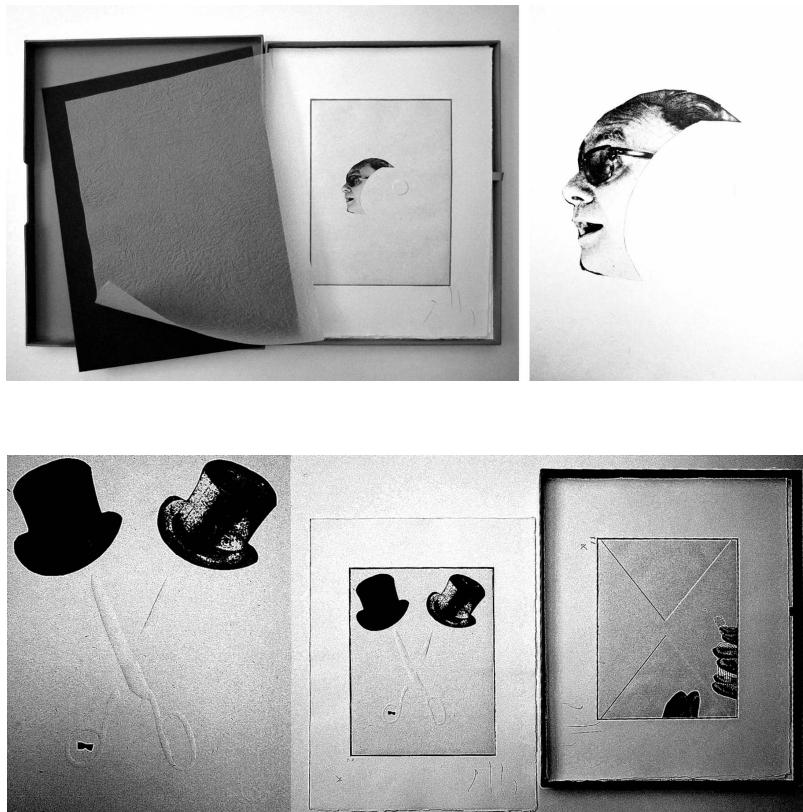
sus ideales, y para quien “una obra de arte es un acto de libertad”, y a Llena, quien toma arte y cultura, detonantes de su obra, y los somete reiteradamente a análisis, como objeto de disquisición continua y sujeto de la creación artística contemporánea. Ambos ejercen durante este intercambio la poesía visual como reflexión sobre el lenguaje y la poesía misma como crítica del lenguaje.

En *Intercanvi* descubrimos un libro de imágenes pensado para leerse temporalmente. En línea de las ediciones de bibliófilo, editado exquisitamente en fotograbado tradicional, las hojas no están religadas a la manera del clásico volumen, aún así, a través de la asociación de las imágenes hacemos una lectura secuencial. ¿Hasta qué punto Brossa y Llena están haciendo un libro reivindicativo e irreverente? El intercambio que sostiene el título de esta acción poética se produce en las intervenciones de ambos a modo de acción y reacción, pregunta y respuesta, en la suplantación o la mimesis. El compendio de las seis obras, configura un poema completo que leemos en diferentes tiempos.

Joan Brossa por Antoni Llena. Antoni Llena por Joan Brossa

Una secuencia de seis imágenes conduce esta suplantación. Tres obras formalizadas por Llena y las tres siguientes por Brossa, fragmento a fragmento, grabado a grabado, se ajustan a un relato. En este sentido, como libro de artista, cumpliría los requisitos que invitan a la lectura. Aunque la imagen en solitario no posee ni las articulaciones ni los códigos propios de una lengua normativizada, a cambio, la serie completa se organiza en base a una lógica discursiva, como un lenguaje.

Llena recurre al sujeto lúdico que Brossa es en ocasiones, con referencias al



Figuras 2 y 3 · Antoni Llena (1993). *Intercanvi Joan Brossa per Antoni Llena. Antoni Llena per Joan Brossa*. Collage de fondo (*chine collé*) en papel Japón Arakaji 40 gr/m². Tamaño de las planchas: 31,5 x 23,4 cm. Fotograbado en plancha de polímero y aguatinta en plancha de cobre para los biseles, entintados en dorado. Imágenes cedidas por Murtra Edicions (<http://murtraedicions.com/>)

mago, a la fiesta, celebrando la alegría y la libertad. En *Intercanvi*, “un poema es un idea tanto si se expresa con palabras o sin ellas” (Coca, 1971: 63). Llena da una importancia al relieve que en Brossa recae en el uso del color rojo. En Llena las tres imágenes se ven potenciadas por un elemento que emerge del reverso del papel: en la primera es la moneda, en la segunda las tijeras y en la tercera la carta. En Brossa, es el color rojo que se extiende de un primer recorte de papel doblado y grapado, al propio color de fondo de la segunda obra, para restar subliminalmente en el texto grabado al aguafuerte de la tercera pieza que culmina con un extraño mensaje.

Llena suplanta al mago que se hace poeta. Es de sobra conocido el interés de Brossa por el género teatral menor y su fascinación por los juegos de la infancia, los dichos populares y el ilusionismo.

En las tres primeras obras una serie de objetos pasan de estampa a estampa argüidos por Llena que ejerce de director de escena. Hace aparecer y desaparecer un objeto que se esconde o muta en otro, así como en la escena real aparecen monedas bajo las orejas de los espectadores. Así sucede en la primera obra: de un recorte en forma de media luna de un retrato de Brossa, donde reconocemos el ojo vivo de la pantomima, aparece una moneda, por la cara de la imagen del regente español. Enseguida viene a la mente la ironía de las palabras “luna llena”, el juego con el apellido del propio Llena, y la forma en media luna contrapuesta con el gofrado del monarca Borbón, sol y luna, hueco y relieve.

En la segunda, dos chisteras haciendo equilibrio sobre unas tijeras abiertas en punta hacia arriba y una pajarita minúscula insertada en el ojo que remata el mango izquierdo. De la chistera izquierda a la derecha transita una imagen silueteada por la intensidad completa del negro a una imagen difusa del objeto en si, en consonancia con los trucos de magia. Las tijeras aparecen gofradas en contrarelieve, por el reverso del papel, Llena rememora “Amb dues tisores faig la dansa...” (Con dos tijeras hago el baile...) (Brossa, 2010). Este mismo uso emerge en la tercera estampa, en el sobre con matasellos de fecha inexistente: 31/2/1974, carta que saldrá de Arenys de Munt con destino a Barcelona y nunca llegará. Según los editores, los zapatos mojados estarían relacionados con la espera de los Reyes Magos aunque la fecha de febrero no coincida con la vigilia del 6 de enero.

Llena enmarca sus tres obras con el bisel entintado en dorado. Se podría decir que todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen. Experimenta con la pisada que la plancha deja en la estampa, así como en ocasiones se sirve de la perforación, del agujero, etc. así, la realidad cercada se torna imagen. Su imagen es un fragmento de la vida arrancado a lo real.

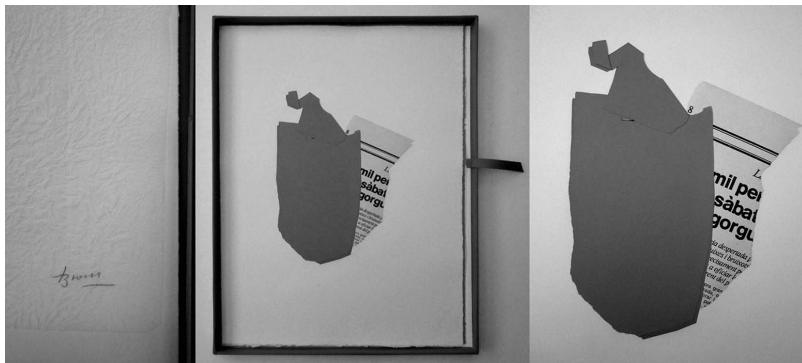


Figura 4 · Antoni Llena (1993). *Intercanvi. Joan Brossa per Antoni Llena. Antoni Llena per Joan Brossa*. Primera imagen de Joan Brossa y detalle de la única firma en el reverso del manila arrugado que precede su primera intervención. Imágenes cedidas por Murtra Edicions (<http://murtraedicions.com/>)

El travestismo de Brossa toma el aspecto de un Llena en esencia: formalmente el papel rojo recortado a modo de mancha podría sugerir una capa cardenalicia, un sayo de monje, aludiendo al pasado como capuchino de Antoni Llena. Sutilmente el rojo grapado al papel deja entrever un recorte de periódico donde nada es casual. Leemos “sàbat”, “brujas y brujos”, “oficiar”, en relación a un encuentro de invocaciones mágicas por las que Brossa siempre manifestó devoción.

En la segunda imagen, el color rojo invade plenamente el papel y aparecen en primer plano unas huellas impresas en dorado. ¿Son zarpas? ¿Son humanas? Brossa cultiva el jeroglífico. Los editores confiesan que Brossa se pone guantes para dejar una falsa huella, sin impronta dactilar, que no podamos identificar. Y ante esta intriga desembocamos en la tercera imagen totalmente atónitos.

En *Intercanvi* dos retratos inauguran y clausuran la propuesta, tal como sucede en el escenario en el transcurso de la función: al inicio, un fragmento que en manos de Llena nos muestra un recorte *collage* en forma de media luna, es Brossa. Y para finalizar, la sexta pieza que cierra esta acción, una imagen del artista Antoni Tàpies recuperada de los periódicos, con motivo de la concesión del doctorado *honoris causa* el año 1990 por la Universidad de las Islas Baleares UIB, a la que graba en letras rojas la leyenda “Mene Tekel Feres”.

¿Acaso alude Brossa a la pantomina de este reconocimiento concedido a Tàpies, de quien Llena es íntimo? Si indagamos sobre su significado las palabras provienen del arameo y la expresión del *Libro de Daniel*, capítulo 5:25-28. La escritura en la pared es un mensaje de desgracia y predeterminación del futuro. El profeta Daniel interpretó el mensaje como el final inminente para el reino de Babilonia.

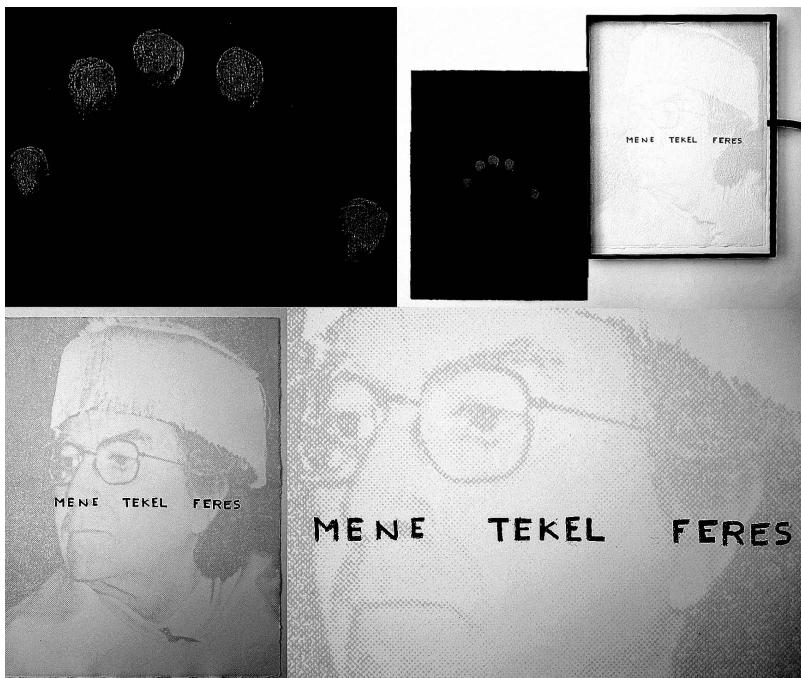


Figura 5 · Antoni Llena (1993). *Intercanvi. Joan Brossa per Antoni Llena. Antoni Llena per Joan Brossa*. Segunda obra de Brossa. Detalle del collage de fondo (chine collé) en papel Ingres verjurado y del barniz blando entintado en dorado. Tercera obra: fotogravado y aguafuerte. Dos tintas, una por plancha.. Imágenes cedidas por Murtra Edicions (<http://murtraedicions.com/>)

Juegos de manos, juegos de lenguaje. Una antigua y una nueva bibliofilia

Para Brossa, como para Mallarmé, el blanco de la página toma igual preeminencia que la tipografía impresa o la imagen grabada o ilustrada. Ese silencio inicial representado por el blanco tiene idéntico valor que el mensaje que transmite la palabra. En la obra de Llena acontece algo similar, la ruptura de ese silencio en aras de intensificar su mensaje es un recurso que añade una nueva intención a su imaginario: la búsqueda de la esencia de las cosas. En este tránsito, ambos muestran su conciencia sobre el poder de las palabras sin usarlas y su reflexión sobre este fenómeno.

Brossa y Llena escogen los signos externos de los libros de bibliófilo, de aquellos que presentan atención por los detalles, atención a la realización acorde con los materiales y eligen los mejores impresores. Detalles de la aparente sencillez de sus producciones que escapan al lector precipitado, intencionadamente mímos. El lector no percibirá, que los aparentes recortes extraídos de una noticia

de periódico son alterados de escala y reelaborados en fotograbado, tampoco que el texto casual está estratégicamente situado para que leamos las palabras desglosadas que Brossa indica irónicamente y las formas que Llena desdibuja. La economía de medios que constituye la maqueta: papeles troceados, grapados, cartulinas de color, etc. elementos gráficos simples que se tornan preciosistas en manos de los editores con su excelente *savoir faire*. Parece que no sucede nada y todo es posible gracias a la complicidad de Pilar Lloret y Jordi Rosés que consiguen traducir a la realidad, como en un juego de prestidigitación donde el truco pasa desapercibido. Ellos son los magos que no aparecen en escena pero consiguen hacer brillar la intangibilidad de la poesía de este intercambio, haciendo que la imagen se deje adivinar. El carácter lúdico y participativo que se desprende del resultado de *Intercanvi* a tres bandas es irreemplazable.

Conclusión

A modo de conclusión sirva el contexto sugerente de Rowan Watson, conservador de la biblioteca del *Victoria and Albert Museum* de Londres, cuando apunta: "Los libros de artista no tienen historia; es muy peligroso construir una. Debemos abordarlos por lo que son y elaborar entorno a ellos textos que eviten cualquier referencia a una supuesta tradición. [...] Puede ser que las ideas que nos proponen hayan tenido precursores, incluso precursores en forma de libro, pero situar los libros de artista contemporáneos apelando a la tradición histórica es muy poco eficaz" (Watson, 1994).

Referencias

- Brossa, Joan (2010) *Fogall de sonets*. Recopilación de la primera época 1943-1948. Barcelona: Edicions 62.
- Coca, Jordi (1971). *Joan Brossa o el pedestal*

- són les sabates*. Barcelona: Pòrtic.
- Watson, Rowan (1994). Texto (sin título) para el catálogo de la exposición *Books Are Important*, Domart-en-Ponthieu, Maison du LAC (France), sin paginación.

Los diarios de viaje de Fernando Bellver

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

España, artista visual. Profesor, departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Doctor en Bellas Artes.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Este artículo estudia los diarios de viaje del artista Fernando Bellver, prestando especial atención a la relación entre estos cuadernos y su obra plástica. Los libros de hojas en blanco que Bellver rellena en cada uno de sus viajes comenzaron como blocks de bocetos y anotaciones personales para convertirse hoy día en piezas de arte con valor propio, entrando en la consideración de libros de artista.

Palabras clave:

Arte / cuaderno / viaje / experiencia.

Title: *Fernando Bellver's journey diaries*

Abstract: *This paper studies the journey diaries of the artist Fernando Bellver, paying special attention to the relation among these journals and his plastic work. The sketch diaries filled in by Bellver in each of his trips began as booklets of sketches and personal annotations which have become today art pieces with value in themselves, entering into the genre of artist's books.*

Keywords:

Art / Sketch diary / journey / experience.

Introducción

Fernando Bellver es un polifacético artista español que desde los años ochenta ha venido fraguando una obra muy personal centrada en la temática del viaje. Su estilo figurativo es habitualmente enmarcado en el *neo pop*, aunque él mismo se define como un transformista que realmente se mueve por cauces eclécticos. Tampoco su formación específica en artes gráficas le ha limitado técnicamente a la hora de incursionar en diferentes medios de expresión: fotografía, escultura, pintura... y por supuesto el lenguaje que nos ocupa: el diario de viaje.

Tal es su pasión por viajar que a la hora de autodefinirse prefiere la etiqueta de trotamundos antes que la de artista. Con los años ha ido convirtiendo esta pasión en el centro de su obra, adoptando él mismo una aureola de explorador que parece tomada de un relato de aventuras. Dando un vistazo a sus exposiciones y series observamos su gran predilección por el viaje y las imágenes de

ciudades del mundo; propuestas que van desde lo conceptual (por ejemplo el proyecto *Zu, los colores de la tierra*, presentado en la Expo de Hannover: una instalación con tierra procedente de distintas latitudes), a series de grabados como *Los apuntes del viajero* (1994), *Hoteles* (1995), *Manjares y mujeres del mundo* (2012), o su llamativa serie escultórica de sombreros de bronce que en su copa representan el *skyline* de diferentes ciudades (2005). Una idea nacida de la afición de Bellver por adquirir soberanos de los países que recorre.

1. El sentido del viaje

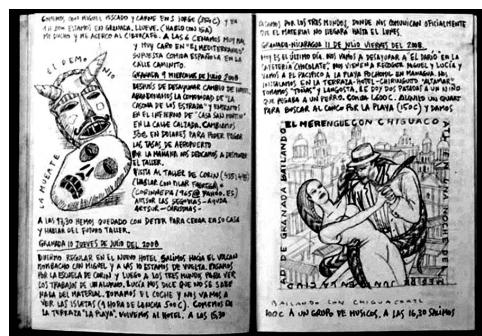
Paradójicamente Bellver planea viajes motivado por la idea de tomar distancia de su actividad en el taller. Huye de su absorbente mundo -del que reconoce disfrutar muchísimo- para experimentar la vida desde distintos derroteros del mundo. Portando un cuaderno de hojas en blanco recopila bocetos, anécdotas y reflexiones. Busca vivencias, se pierde del grupo, le gusta el bullicio de las calles y meterse en líos (comenta orgulloso que ha sido detenido en cuatro continentes). Testimonia paisajes, gentes y costumbres con una figuración rayana a la caricatura, identificando las ciudades que visita por sus iconos representativos. Imágenes propias de suvenir que esboza en pausas de su recorrido, dedicando tiempo a capturar la realidad mediante el dibujo, que en oposición a la objetiva racionalidad de la fotografía es un procedimiento cognitivo donde interviene la expresión sensible, la imaginación y la memoria de lo percibido.

2. El diario

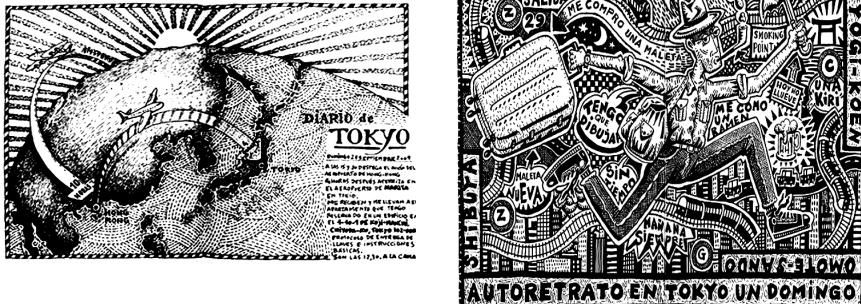
En manos de un artista, un cuaderno de viaje es un instrumento para recoger y combinar ideas. En el pasado Bellver portaba planchas que tallaba en el lugar de destino, pero más tarde se habituó al cuaderno para no dejar escapar la esencia, acopiando con espíritu de catalogación el repertorio de sus impresiones.

El libro de artista resultante amalgama historieta y apuntes científicos. En estos diarios encontramos mapas de barrios, croquis de habitaciones, tipificaciones de gentes, panorámicas a dos páginas de sus rutas y divertidos autorretratos en múltiples circunstancias. Constantemente refiere experiencias entretenidas, combinadas con indicaciones de precios y tarifas, lo cual resuena a guía de viaje y resulta un tanto sorprendente, sólo explicable porque a Bellver, con sentido práctico, le importa ciertamente dejar constancia de cuánto vale cada cosa. Asimismo revela datos privados, números de teléfono y correos electrónicos que transmiten al lector la sensación de adentrarse en el ámbito de lo personal, si bien se trata de una intimidad que no alcanza el grado de intimismo.

Por otro lado, Bellver valora especialmente la capacidad comunicativa del arte. Más allá de apariencias ornamentales, considera que el arte debe referir



Figuras 1 y 2 · Arriba: páginas de *Diario de Granada, Nicaragua* (2008). Abajo: *Bailando con la Soledad* (2009). Fuente propia.



Figuras 3 y 4 · Diario de Tokyo (2009).

Fuente propia.

una información sobre el mundo. En sus diarios imagen y texto se entremezclan para perfeccionar la transmisión de mensajes. Apenas hay espacios sin llenar en las páginas, y en los bocetos más elaborados integra notas descriptivas con letras mayúsculas rodeando la escena. Es habitual encontrar en sus series de grabados y pinturas este mismo procedimiento de intervenciones textuales enmarcando la imagen, las cuales derivan en no pocas ocasiones de algún dibujo de sus diarios.

Bellver es un creador muy productivo que precisa de ideas genuinas para plasmar en sus obras. De regreso a su estudio del barrio madrileño de Malasaña utiliza con frecuencia bocetos de los diarios para materializar una serie o gestar piezas definitivas. A veces ha partido con un proyecto artístico en la cabeza y pese a las vivencias del viaje no ha podido sustraerse de él. Un ejemplo inmejorable es el diario de su viaje en 2008 a la ciudad de Granada, en Nicaragua (Figura 1). En aquella época estaba preparando una serie de aguafuertes iluminados a mano en los que se autorretrataba bailando con distintas mujeres en diversas ciudades del mundo. Se puede ver en el cuaderno de Nicaragua un boceto que lo muestra bailando con una mujer con pelo de serpiente que concuerda con uno de los grabados de la citada serie titulado *Bailando con la soledad* (2009) (Figura 2). La imagen proviene de una anécdota referida en el propio diario: Mientras el artista paseaba por una playa encontró a una viejecita que le vaticinó que no viviría por mucho tiempo, y que le aguardaba en su ciudad *Chiguacoatl*, la diosa mujer serpiente, que todo lo da y todo lo quita. Bellver no pudo evitar reflejar esta poderosa imagen. Alrededor del boceto escribió 'Bailando el merengue con Chiguacoatl en una noche del mes de junio en la ciudad de Granada' (Figura 1). Este mismo ícono lo ha utilizado en otros grabados, por

ejemplo el que hizo en 2011 durante una estancia en el Taller Gráfica Actual Oaxaca, La Curtiduría, en México, bailando con una mujer con rostro de calavera y pelo de serpiente.

3. El viajero

Como hemos visto, el valor original de los diarios era el de servir de herramienta para recopilar buenas ideas. No poseían una finalidad especialmente expositiva ni comercial, pero conforme Bellver ha ido adquiriendo notoriedad sus cuadernos de viaje han tomado trascendencia, llamando la atención de la crítica por su valor procesual y por estar cargados de génesis de proyectos. Al tiempo el propio Bellver ha remarcado su faceta como dibujante viajero a la hora de darse a conocer en videos y documentales.

Sus proyectos de Tokio (2009) y Nueva York (2010), comisariados por Alfredo Mateos Paramio, fueron encargos específicos para elaborar unos cuadernos de viaje con un propósito expositivo. En el caso de Tokio, el hilo conductor de la propuesta era la tradición japonesa de vistas paisajísticas del *Ukiyo-e*, en especial las estampas de Ando Hiroshige (Figura 3 y Figura 4). Bellver elaboró un cuaderno tratando de buscar escenarios de estampas clásicas con la idea de superponer lo antiguo y lo moderno. En internet, una convocatoria invitaba a sugerirle lugares curiosos de la ciudad. El cuaderno se expuso ampliado en grandes paneles en la sede en el Instituto Cervantes de Tokio, y se editó en formato virtual un catálogo bilingüe con la obra y un mapa interactivo. Un año más tarde Bellver confeccionó un diario de viaje sobre Nueva York, recreando escenas de cine por los barrios de la ciudad. Alfredo Mateos grabó en video su andadura con la idea de nutrir una página web con material documental, pues en este proyecto el proceso de composición del cuaderno era de principal interés.

Hoy en día se da gran importancia al proceso de creación artística en el arte contemporáneo, y podría sostenerse cierta crítica a la vista de estos proyectos donde el acto de dibujar y el propio diario se convierten en un fin en sí mismo. Lo que originalmente era un cuaderno de apuntes se transformó en objeto con valor de obra de arte autónoma: un verdadero libro de artista. Inicialmente en los cuadernos de Bellver se evidenciaba el proceso creativo del autor por medio de sus ingeniosas ilustraciones repasadas a lápiz y el texto caligrafiado con alguna que otra tachadura. Entonces él desconocía que iban a generar tanta curiosidad y los guardaba en una caja sin especial organización. Debido a que ahora el medio creativo se ha transformado en el resultado, cada página se presenta bien cuidada, con dibujos trabajados a rotulador, perdiendo un tanto aquella espontaneidad y autenticidad características. Es un consuelo notar

que al menos sigue sin renunciar a servirse de cualquier hoja en blanco para planear nuevas ideas. Así, declaradamente utilizó el diario de viaje de Nueva York para preparar una serie gráfica sobre zinc con esta ciudad como temática.

Conclusión

En conclusión, la actividad de Bellver como explorador estético se presenta como un ritual que efectúa quizá porque en esto ha hallado un secreto, una fuente de riqueza, un método para poblar su imaginario, su universo visual y conceptual a través de experiencias que gracias a sus diarios de viaje mantiene vívidas en la memoria.

Referencias

- Sales Salvador, Dora (2008): "Fernando Bellver, sólo como de viaje." *CBN, Revista de estética y arte contemporáneo*, Número 1. ISSN: 1888-9719.
- Martín, Jos (2007): "Fernando Bellver: el viaje del arte". *Boletín de la Sociedad Geográfica Española*. Número 26, ISSN 1577-3531

A poética do livro de artista: *Memórias da menina gravada*, de Kelly Taglieber

ANITA PRADO KONESKI

Brasil, professora de Filosofia da Arte e de História da Arte, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado em Literatura — Teoria Literária, UFSC. Doutorado em Teoria Literária, UFSC.

Artigo completo recebido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O presente texto propõe-se a pensar a experiência de folhear o livro de artista *Memórias da Menina Gravada*, da artista brasileira Kelly Taglieber. Um universo feminino não convencional, de imagens e textos, permeia a composição de todo o livro. O diálogo teórico para compor este texto fundamenta-se em Maurice Blanchot, entendendo que nada ali, imagem ou palavra, está para ser o relato de algo que se afirma como um saber, ao contrário, todo acontecimento advém com o intuito de ser estranhamento.

Palavras chave: livro de artista / imagem / escritura.

Title: *Artists'book poetics: Kelly Taglieber's 'Memórias da menina gravada'*

Abstract: *This text is proposed to consider the experience of leafing through the book of artist *Memórias da Menina Gravada* by Brazilian artist Kelly Taglieber. An unconventional feminine universe of images and texts permeates the composition of the whole book. The theoretical dialog for composing this text is based on Maurice Blanchot, understanding that nothing there, image or word, there is to be an account of something that is stated as a knowing, on the contrary, all event comes to be strangeness.*

Keywords: *artist's book / image / scripture.*

Introdução

Kelly Taglieber é uma artista plástica brasileira, residente na cidade de Florianópolis, ilha do Estado de Santa Catarina, formada em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC-CEART. Seus trabalhos fascinam na medida em que apresentam um diálogo com o monstruoso. O livro

de artista, *Memórias da menina gravada*, não foge à regra. Trata-se de um livro de 29X39 cm, em que se encontram gravadas imagens de 'bonecas' (como as chama a artista) sobre páginas de linóleo, alternadas com textos escritos à mão, com caneta prateada. Nele observamos um universo feminino nada convencional, fundado não na beleza e na idealização do que seja habitualmente o feminino, mas nos enigmas e nos monstros que rondam esse universo.

O presente artigo pretende narrar a experiência de contato com essa obra e pensá-la com base no conceito de *obscuro* que encontro em Maurice Blanchot (2001). Pretende, portanto, aproximar o livro de artista de Kelly à experiência do *obscuro*, desde que me percebo diante de uma fala com o desconhecido, não porque seja o 'não conhecido,' ou o absolutamente incognoscível, mas com esse objeto maior do pensamento e da poética, em que não será nunca revelado, mas 'indicado,' conforme nos afirma Blanchot (2001). Para tanto, parto das seguintes indagações: o que 'indicam' as 'falas' que encontro ao folhear as páginas desse livro? O que nelas 'indica' a constatação de que as imagens de bonecas que acompanham essa escritura se assemelham aos monstros que certa vez, na infância, visitaram os meus sonhos? As bonecas de Kelly são monstros, e a infância relatada na escritura anexada às imagens constituem uma fala cruel: nada mais *obscuro* que isso. Observo uma inversão radical do que é ser boneca e do que é ser infância, pois ao mesmo tempo que se aproxima de mim, também se distancia, fundando uma experiência que não se explica pelas vias do saber.

Assim, este artigo comprehende o *ato de folhear* as páginas desse livro de artista como uma experiência de *estranhamento*, em que as palavras se entrelaçam com as imagens de bonecas gravadas, que são na sua inteireza imagens do monstruoso e do disforme. O *estranhamento* firma-se ainda no suporte em que tudo isso vem acolhido, ou seja, o linóleo colorido, romântico, compondo o fundo com flores e frutas, acrescidos à delicadeza da transparência e do colorido. A cada virar de página deparo-me com um fundo diferente, negro, floral, ou transparente, e, nele, a imagem da boneca, com sua identidade sempre nociva, de olhos esbugalhados, dentes agressivos, tranças iriçadas, fazendo frente ao meu desejo de deleite. O que me fascina nesse livro é o inusitado que se dá na luta dos opostos que se trava entre o ameno do fundo do linóleo e a imagem e o texto, que, se nos dispusermos a ler, a fala que ouviremos é a da 'menina gravada' que sussurra seu mundo (Figura 1).

Ao folhear tais páginas, percebo que entro num universo feminino de imagens e textos, acrescidos a uma experiência de estranhamento. O que fascina nesse livro de artista não é o universo feminino convencional, fundado na beleza e na idealização de um protótipo do que seja o feminino, mas no seu inverso, no enigma que permeia a composição de todo o livro, em que a imagem



O menino encantado de queira de
brinquedos dos amiguinhos fura
INVADIDO por PIRATAS e homens
maliciosos. A menininha SEGURAVA
a balaica como se ela Fizesse um
escudo. Enquanto a menininha levo-
rava a balaica, NÃO SABIA ATACADA
Sua inocência ESTA POR UN FIO,
atenção seu mundo FANTASTICO havia
Sido profanada. A invasão acor-
deu em um Domingo, antes da
Missa, seu pai sabia, os
piratas zombavam e riam, de-
ram o refúgio da menininha, estava
tudo destruído e somente ela
sobria. Até que um dia a menin-
inha morreu, pois não havia mais lugar
para os inocentes neste mundo.



Figuras 1 e 2 · Livro de artista “Memórias da menina
gravada”, de Kelly Tragriebler. Fonte: própria.



Figura 3 · Livro de artista “Memórias da menina gravada”, de Kelly Tragiebler. Fonte: própria.

feminina torna-se um grande monstro. No livro de artista de Kelly, a feiúra debate-se com a beleza, sob um fundo de pretensa beleza e a artificialidade do linólio, que monta um cenário irônico para o que ampara: a escritura e a imagem (Figura 2).

1. A fala obscura da menina gravada

Todo livro de artista funda-se como um objeto que convida ao tato, uma vez que é essencialmente realizado para o manuseio. Assim, o livro de artista de Kelly Taglieber nos convida à experiência tátil de folhear grandes páginas moles e ásperas, feitas de linóleo, que o leitor as verá, infalivelmente, dobrarem-se sobre si mesmas, no movimento do folhear. Diante disso, percebo que, como primeiro passo, devo deter-me aos cuidados de acomodar esse grande livro sobre um local que o torne confortável a meu corpo para que se posicione perfeitamente aos meus olhos. Então, ler tal livro é de início um diálogo com o espaço. É como se fosse necessária uma preocupação em acolhê-lo antes de empreender a caminhada do ‘olhar,’ a fim de reconhecê-lo em meu próprio espaço corporal e ajustá-lo à minha visada. Parece-me impossível olhá-lo imediatamente sem que se realize esse ritual. O corpo e o livro de artista de Kelly necessitam encaixar-se, devo favorecer as condições para a formação do ‘ninho,’ ou seja, existe um tempo e um espaço de acolhimento. Outro ponto que igualmente parte desse ritual de acolhimento (como um toque quase sagrado)

é o que advém da magia do livro ser um objeto único. Trata-se de uma espécie de obra que carrega em si a experiência primorosa da elaboração da artista: um *livro único*. Não manuseio qualquer livro, não dedico a ele uma leitura como faço com outros livros, ele faz sentido como objeto-escritura, e é unicamente desse modo que ele ganha significado como livro de artista, resultando daí a necessidade de um tato diferenciado, o acolhimento no espaço do meu corpo, um cuidado no olhar, e de todo o ritual de participação e acolhimento que é fundamento nessa ‘leitura’.

Uma vez acolhido, o livro de artista *Memórias da Menina Gravada* me oferece um mundo de imagens e palavras, imagens gravadas e palavras escritas que trazem em suas páginas a presença da estranha personagem: a boneca. A cada página deparo-me com essa personagem grotesca a espreitar-me em diversas posições, com diversos olhares, e me surpreende porque por vezes ela me espreita entre as transparências. Ela é a presença do avesso do mundo das meninas. No livro de Kelly, as meninas são, a meu ver, a metáfora de um mundo perdido, fundam uma relação de experiência da qual parece que nada sabemos, porém, também não podemos atestar que tudo ali é desconhecido.

As palavras, relatos de dor, lidas no movimento do olhar, e que se anexam simultaneamente às imagens, fundam a experiência com o *obscuro*, instituem radicalmente um espaço que beira o monstruoso e o disforme. O *estranhamento* recebe todo seu aval no acolhimento do suporte a que tudo vem reunido, ou seja, o linóleo colorido, romântico, compondo o fundo com flores e frutas, acrescidos à delicadeza da transparência, torna-se quase uma ironia ao mundo que ali se instala. A cada virada de página deparo-me com um fundo diferente, negro, floral, ou transparente, e, nele, a imagem da boneca, com sua identidade sempre nociva, de olhos grandes e disformes, dentes agressivos, tranças eriçadas, fazendo frente ao nosso desejo de deleite e reforçando o *obscuro* (Figura 3).

O que me fascina nesse livro é o inusitado resultado da luta dos opostos que se trava entre o ameno do fundo do linóleo, a imagem nele gravada, e o texto que, se nos dispusermos a ler, ouviremos a fala da menina, a ‘menina gravada,’ como um relado *estranho* do que lhe resta como memória. As palavras são uma espécie de sussurro, fazendo um fundo sonoro, na frente, entre ou por detrás das imagens, querendo dizer para além do que propriamente dizem. Ler tais palavras escritas em letras prateadas não resulta num saber sobre o mundo, ao contrário, ler significa mergulhar cada vez mais no mistério, pois, como afirma Blanchot (2001, p. 66): ‘Falar não é ver.’ Ou seja, falar não é trazer à luz um saber, pois a palavra aqui no livro de artista é a palavra terrível, a palavra que desorienta e que se torna perversa, principalmente quando encontra a imagem. Nesse encontro, palavra e imagem são perversas, fundam um mundo de



Figura 4 · Livro de artista “Memórias da menina gravada”, de Kelly Tragriebler. Fonte: própria.

saberes que aparecem como ‘falas’ cifradas, e já não sei quem encontra quem, se a palavra encontra a imagem, ou a imagem encontra a palavra, ou por onde devo iniciar minha relação de contato. Mas, num segundo momento, percebo que não é o caso de preocupar-me com isso. E passo a sentir apenas a unidade perfeita dessa união (palavra e imagem), à medida que uma não quer legislar sobre a outra, ambas compõem uma unidade, resguardando cada uma os seus enigmas, fazendo-se mistério, trazendo a fala da artista como unidade dilacerada, lugar que diz a privação da existência.

Trata-se da palavra do *desvio* e da imagem do *obscuro*, (ou a imagem do desvio e a palavra do obscuro) elaborada no dia, talvez no dia mais noturno de todos, em que a menina não soube como escapar da dor que o destino lhe impingiu. Leio em suas páginas prateadas: “Fechou seus olhos acanhada e fria, por um instante apenas. Por um instante, apenas. Pensou que tinha caído dentro de um poço, estava tudo escuro. O mais escuro do escuro, denso e pesado, tinha lama no fundo e não havia luz.” Uma fala silenciosa e solitária que se interroga sobre sua própria experiência e que resiste a uma tematização. Talvez esteja em Blanchot (1993, p. 24) a explicação, quando ele defende que: “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça.” Porém a questão aqui não é apenas a escrita, mas também a imagem, que arrasta o olhar para uma profundidade imóvel, esse lugar em que não podemos mais conferir à imagem um lugar certeiro, porque ela é absolutamente estranha ao presente do tempo ou a uma leitura segura.

Folheio as páginas no confronto incessante do que *não me acolhe*, mas que

me fascina, e esse fascínio anula completamente meu poder de atribuir-lhes sentido. É nesse momento que a menina gravada transforma seu mundo num próximo-distante, entra no espaço do que em mim soa como repercussão, e convida-me a um aprofundamento, e o ser do que ali se instala faz-se meu também. É quando, diz Bachelard (1993, p. 10) “revivemos nossas tentações de ser poeta,” e a simpatia do olhar “é inseparável da admiração.” Ali a *menina gravada* revela sua intimidade obscura nos traços leves da cabeça grande, nas tranças arrepiadas, nos olhos tortos e corpo de velha, que se fazem obscuridade na trama da palavra com a imagem (Figura 4).

Folheio o livro como enigma, um espaço misterioso, em que ‘alguém fala’ uma fala dolorida, que desejo afastar, mas não consigo. Percebo que as falas, presentes no livro de artista de Kelly, não são apenas da ‘menina gravada,’ podem ser de muitas outras meninas, as gravadas nas entrelinhas dessas páginas, marcadas pelas letras de caneta prata, envolta nos artifícios das flores coloridas do linóleo, em que leio: “O mundo encantado do quarto de brinquedos” [...] fora invadido por piratas e homens maliciosos. [...] Enquanto a menina segurasse a boneca, não seria atacada. Sua inocência estava por um fio, até seu mundo fantástico havia sido profanado.”

As ‘meninas gravadas’ constroem e elaboram os enigmas na dialética do dia. No seu cotidiano o mundo faz-se dolorido, nele as meninas ficam ‘velhas,’ com ‘corpo de velha,’ percebem seu mundo violado, e tudo vira segredo, um segredo só delas. São com seus segredos que elas tecem suas poéticas. Aqui, a *menina gravada* fez-se livro, fez-se obra, e nele ela torna-se *fala essencial*. No livro de artista de Kelly Taglieber, a *menina gravada* encontrou um local em que pode fazer a sua morada, falar de seus segredos e construir sua fala essencial. Na obscuridade das metáforas, no fundo do linóleo colorido, entre as flores vermelhas e traços negros da gravura, na escritura que ilustra o inominável, a menina gravada *indica* seu mundo: não se mostra, mas também não ‘se esconde.’ Se os caminhos são indicados, constato que eles são inseguros, feitos de relações de experiências que mostram que o *dia*, esse espaço de construção do mundo, carrega junto, invariavelmente, a invisibilidade da *noite*, esse lugar em que tudo me confunde, em que tudo é mais profundo e gritante, onde habita o inominável, e o que faz sentido como existência.

A inseparabilidade entre a forma e seu conteúdo, radicalidade essencial no livro de artista de Kelly Taglieber, permite que eu associe poeticamente os ruídos do plástico que o livro emite quando viro as suas páginas ao possível susurre da *menina gravada*, e nessa associação tento dizer para mim mesma a experiência de minha intencionalidade. Vejo, então, que a *menina gravada* emite ruídos. O virar das páginas deve ser lento, tudo ali se dobra sobre si mesmo, as

páginas que se colam formam, casualmente, outras imagens na mescla da transparência do plástico e a opacidade do linóleo. Exercito minha experiência tátil, em que tatear já é pensar. Percebo que já não posso mais falar uma fala distante, a fala da certeza, pois sou também uma ‘menina gravada.’ Nas dobras e desdobras das páginas, o ser das imagens e das palavras passam a ser meu também.

Conclusão

O livro de artista, *A menina Gravada*, de Kelly Taglieber, instalou-me no movimento de desejo de escrever sobre ele. E foi esse movimento que me instigou a investigar essa obra no sentido de possibilidade de *dizê-la*. O grande livro inundou meus olhos de curiosidade e meus pensamentos de saberes sobre ele. Mas, ao folhear cada página, uma a uma, o mundo ali instalado retirou minhas possibilidades de saber sobre ele, e fez-me perceber que cada folha desse livro de artista segura seu enigma, e que cada folha contém falas que repercutem intensamente em meu ser como impossibilidade de *dizê-las*. A escritura que acompanha as imagens são espécies de vozes, repletas de saberes que não consigo explicá-los por referências objetivas. Tais imagens que acompanham a escritura, por sua própria natureza, não têm alguma necessidade de um saber, e assim reverberam em mim como impossibilidade. Imagem e escritura, ali, nada precisam comprovar. Estou diante do obscuro, essa relação sem ‘saber’ que tanto me ensina, esse saber que é de outra ordem e que faz sentido essencial para as minhas investigações. Descubro que toda obra é um *risco*, tal como pensa Blanchot (1987, p. 240), que o poeta se põe em *risco*, e diante desse risco podemos dizer que as “compreendemos sempre demais e sempre de menos.” É, então, quando o livro de artista que investigo entra num ‘refluxo de ambigüidade essencial,’ como afirma Blanchot (1987, p. 240), que me coloca no jogo em que se entrelaçam o *sim* e o *não* e faz-me vislumbrar o obscuro como lugar de experiência com o saber essencial, e que acaba por fazer de minha escrita sobre a obra um movimento de *contornar* a obra, essa rica sugestão de Blanchot (2001, p. 64) para escrituras e imagens do *desvio*, essas imagens e escrituras tão inquietantes, como é o livro de artista *Memórias da Menina Gravada*, de Kelly Taglieber.

Referências

- Bachelard, Gaston (1993) *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanchot, Maurice (2001) *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta.
- Blanchot, Maurice (1987) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.

Unique
Original articles

Únicos
Artigos originais

2.

Pioneiro: Amadeo de Souza-Cardoso no contexto internacional dos pioneiros do livro de artista

ANA JOÃO ROMANA

Portugal, artista visual. Investigadora do Centro de Investigação em Arte e Comunicação (CIAC). Licenciatura em Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Gravura, Royal College of Art. Doutoranda em Artes e Comunicação na Universidade do Algarve e no Royal College of Art.

Artigo completo recebido a 9 de setembro, e aprovado a 23 de setembro, 2012.

Resumo: Partindo das características do livro iluminado medieval são analisados os livros de William Blake e William Morris, pioneiros no pensar o livro como obra de arte. No segundo momento é analisado o livro *A Lenda de S. Julião Hospitaleiro* de Amadeo de Souza-Cardoso, obra de 1912 também com influências do livro medieval, mas no contexto do livre d'artiste e das vanguardas do início do sec. XX.

Palavras chave: livro medieval / livre d'artiste / Amadeo de Souza-Cardoso / *A Lenda de S. Julião Hospitalieiro* / modernismo.

Title: *Amadeo de Souza-Cardoso on the international context of the first the artist's books*

Abstract: *The pioneering art books of William Blake are scrutinized, framing this perspective with the a reference to the medieval hand painted book. Afterwards, we will consider the hand made book 'A Lenda de S. Julião Hospitaleiro' ('The legend of St. Julian the Hospitaller') of Amadeo de Souza-Cardoso, 1912, also sharing medieval influences, although on the modernist context and on the artists' book perspective.*

Keywords: *medieval book / livre d'artiste / Amadeo de Souza-Cardoso / the legend of St Julian Hospitaller / modernism.*

Introdução

A Lenda de São Julião Hospitaleiro (1912), por Amadeo de Souza-Cardoso, é um livro carregado de influências medievais. No contexto internacional, os pioneiros do livro como obra de arte: William Blake e William Morris servem-se também da influência do imaginário medieval nos livros que editam.

Propomos uma análise destes livros, cada um dentro do contexto da sua época; procurando o que há em comum nestes três pioneiros que pensam o livro como obra de arte.

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) no dia em que completa 19 anos vai viver para Paris, onde inicia e desenvolve a sua obra como artista plástico. Com o rebentar da primeira guerra mundial vê-se forçado a voltar para Portugal. No ano do seu regresso Amadeo já era o artista português com a maior projeção internacional, devido à má recepção do seu trabalho em Portugal vive isolado mas em constante produção artística até 1918, ano em que morre prematuramente vítima de gripe pneumónica.

Os antecedentes: livro medieval, Blake e Morris

Interessa-nos nesta abordagem ao livro medieval os aspectos que os artistas vão mais tarde recuperar. Isto é, o manuscrito iluminado em formato codex, que combina texto com imagem, letra capitular ornamentada, margens com decoração floral e geométrica abstracta. É no final da Idade Média que a ilustração nas margens dos livros de iluminuras conhece a maior variedade, estes são os espaços de maior liberdade para os autores, e são estes os livros que vão influenciar os artistas do séculos XVIII, XIX e XX. Os livros medievais continham essencialmente temas bíblicos. O uso do dourado era uma adoração a Deus e servia para literalmente iluminar a página.

William Blake (1757-1827) escritor, pintor e gravador. Foi auto-editor de todos os seus livros, onde texto e imagem estavam contidos numa única matriz de cobre, a impressão resulta densamente colorida. O processo gráfico de Blake foi batizado pelo próprio como *Impressão Iluminada*, é uma referência aos manuscritos iluminados medievais.

Publicou vários livros em vida, mas o de maior sucesso resulta da união das *Songs of Innocence* (1789) com as *Songs of Experience* em 1794, impressas a cor e aguareladas. As imagens gravadas por Blake emanam energia, embora de escala reduzida (c.13x8cm), as figuras apresentam uma escala monumental.

Um século depois de Blake publicar os seus livros, William Morris (1834-1896) funda a Kelmscott Press, em Londres. Foi escritor, político e designer. Desenhou têxteis, papel de parede, azulejos, vitral, mobiliário e livros.

Embora Morris tenha publicado 66 livros referimos apenas o livro *The works of Geoffrey Chaucer*. *Chaucer* é um livro extremamente elaborado que foi realizado entre 1891 e 1896, sobre influência do imaginário medieval. Edward Burne-Jones realiza 87 ilustrações gravadas em madeira e William Morris é autor da tipografia, iniciais decoradas, decorações de margens e design da encadernação. Morris recupera um fazer artesanal.

A Lenda de S. Julião Hospitaleiro de Amadeo de Souza-Cardoso, no contexto dos pioneiros do livro de artista

O primeiro artista português que pensou no livro como suporte para uma obra de arte foi Amadeo de Souza-Cardoso. Em 1912 realiza *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, exemplar único, a partir do conto original de Gustav Flaubert, escrito em 1877 *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, baseado nos vitrais do séc. XIII da catedral de Rouen.

Amadeo vai organizar no formato codex uma série de desenhos e todo o texto copiado à mão. Fascinado pela história, abundante no imaginário sobre a Idade Média, os temas de caça e os elementos de encantar. É possível termos acesso a este livro graças à edição fac-similada publicada pelo Centro de Arte Moderna em 2006.

A Lenda é um livro de capa dura e papel de guardas marmoreado (fig. 1 e 2). Nas primeiras páginas Amadeo desenha o título (fig.3) a aguada com a cor de sangue, “A mesma cor será dada às pesadas gotas de sangue que mancham a folha onde se descreve o parricídio”. (Alfaro, 2006). O frontispício é como um símbolo heráldico, seguem cinco páginas onde Amadeo explora a tipografia a dourado e negro. E dez ilustrações iniciais onde apresenta personagens e cenas da história, também a dourado e negro, pela sequência do conto: rei/pai (fig.4), rainha/mãe, eremita, Julião em jovem, Julião caçador, rei sogro de Julião, Julião e a esposa, Julião guerreiro, Julião santo e Julião morto em ascensão aos céus. Seguem-se as páginas do texto caligrafado, cada página é diferente, Amadeo explora vários grafismos na relação texto-imagem, próximo do livro medieval de iluminuras, mas de desenho mais sintético. Ao longo do texto as margens são decoradas com animais (fig.5), criaturas fantásticas, plantas, armas, brasões, polígonos e arabescos.

Quando Amadeo de Souza-Cardoso executa este livro ele está de férias na Bretanha, durante os meses de julho e agosto, hospedado no Hotel du Lion d'Or, tornado o seu *scriptorium*. Durante estas férias fotografa as tapeçarias medievais no Castelo de Kériolet, que vão influenciar o imaginário da *Lenda*.

A Lenda circulou entre amigos e família. Amadeo escreve a Lucie, sua futura esposa, sobre como este livro maravilhou o seu pai, na visita que fez a Portugal no Natal de 1912 (Alfaro, 2006). Mas existe um documento de autoria não identificada no Espólio Amadeo de Souza-Cardoso — Fundação Calouste Gulbenkian, que refere este livro para publicação “o que não foi executado devido à morte do artista.”

Amadeo saiu de Portugal em 1906 rumo a Paris. Esta cidade íman atraia inúmeros artistas do mundo inteiro, que se concentravam no bairro de Montparnasse, o contacto entre artistas é muito próximo — partilham ateliers, encontram-se

nos cafés, onde fazem as suas tertúlias, e visitam as exposições uns dos outros. O jovem Amadeu, que também vive em Montparnasse, vai saber tirar todo o partido deste ambiente cultural. A partir de 1913 começa a frequentar a casa do casal Delaunay, onde aos domingos existe um encontro de artistas.

No final do séc. XIX surge em Paris o termo *Livre d'artiste* ou *Livre de Peintre*, estes livros são realizados em colaboração entre um pintor e um escritor, são edições de luxo, normalmente de 100 a 200 exemplares, com ilustrações impressas em litografia, xilogravura ou água-forte. O *Livre d'artiste* não é uma publicação inovadora ou experimental sobre a estrutura ou forma do próprio livro, vem da tradição do livro ilustrado.

Sobre a cumplicidade pintor/escritor na edição destes livros citamos o escritor que publicou com Sonia Delaunay — Blaise Cendrars:

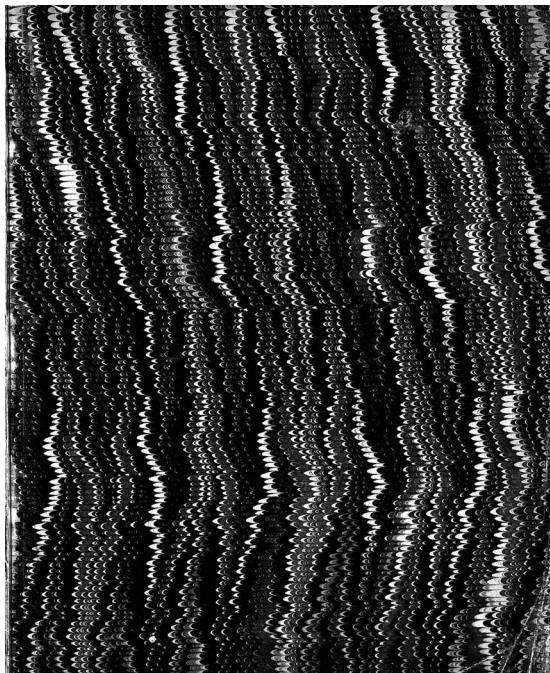
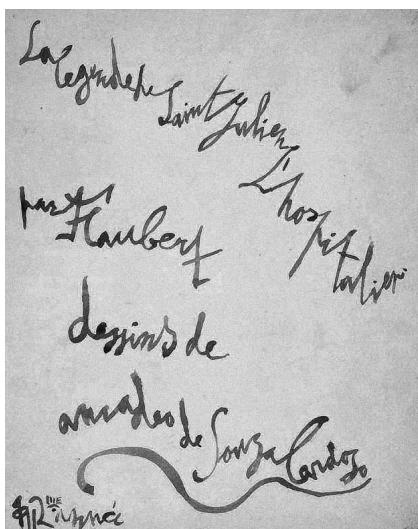
“In those days, painters and writers were equal. We lived mixed up together with more or less the same preoccupations. You could even say that each writer had his painter. I had Delaunay and Léger, Picasso had Max Jacob, Reverdy had Braque, and Apollinaire had everybody.” (Baron, 1995)

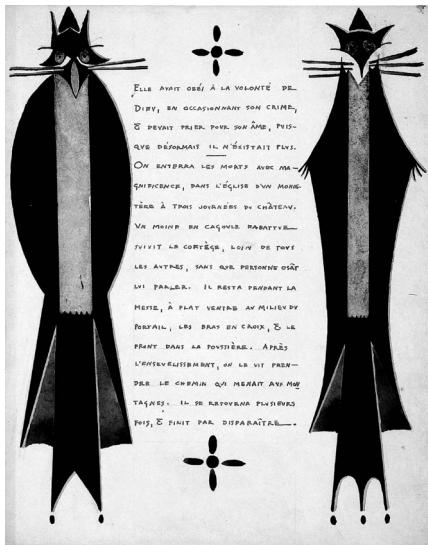
Os primeiros e principais editores de *Livre d'artiste* são Ambroise Vollard (1866-1939) e Daniel-Henry Kahnweiller (1884-1976). Estes escolhiam os autores e os textos, por vezes clássicos. A estética do livro também era definida pelo editor, tendo em conta o tipo de colecionador que adquiria o objeto.

O livro como obra de arte ganha expressão com as vanguardas do início do séc. XX. Em 1913, no ano seguinte a Amadeo de Souza-Cardoso executar *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, uma artista amiga de Amadeo — Sonia Delaunay (1885-1979) vai publicar aquele que é considerado o primeiro livro de artista do período das vanguardas do séc. XX (Drucker, 1995). Com texto de Blaise Cendrars — *La prose du Transsibérien et la petit Jehanne de France*, este é um *livro simultâneo*, onde texto e imagem se lêem ao mesmo tempo.

Antes, em 1909 Marinetti, artista fundador do Futurismo, vêm questionar a abordagem tipográfica à página, com a publicação dos seus manifestos futuristas no jornal *Le Figaro*, são as “palavras em liberdade” que Amadeo conheceu.

Os primeiros artistas que quebram com o formato convencional do livro, usando materiais do dia a dia, como papel de parede e tecido, textos manuscritos, impressões a linóleo, stencils e carimbos de batata, são os artistas da Vanguarda Russa, como Natalia Goncharova. A maioria destes livros, devido à sua materialidade, tornaram-se efémeros. Esta geração de artistas vai parar a sua produção com a revolução russa e a I guerra mundial. Mas conseguem demonstrar que o livro pode ser publicado pelo próprio, sem recorrer a editor, como é o caso do *livre d'artiste*.





Conclusão

Os antecedentes da prática do livro de artista podem ser encontrados nas obras de William Blake e William Morris. Ambos transformam o livro em expressão. No século XVIII William Blake é o primeiro artista a pensar o livro como uma obra de arte, este é o objecto que melhor pode materializar o trabalho deste poeta, pintor e gravador. William Blake cria o processo de *Impressão Iluminada*.

Um século mais tarde, William Morris recupera a tradição do Gótico, traz do livro medieval a decoração das margens, as iniciais iluminadas, a tipografia, as ilustrações e o fazer artesanal.

A partir de 1900 surge o termo *Livre d'artist*, são edições de luxo realizadas em colaboração entre pintor e escritor. O livro como obra de arte ganha expressão com as vanguardas do início do século XX, onde Amadeo de Souza-Cardoso está inserido.

O que vamos encontrar em comum aos três pioneiros: Amadeo, Blake e Morris, em comparação com o livro medieval, é o recuperar do imaginário e a estrutura da página — a relação entre o bloco de texto, a ilustração e a decoração nas margens.

Todos estes exemplos são reveladores de como o trabalho de Amadeo de Souza-Cardoso estava posicionado — como pioneiro.

Como olhamos para o livro de artista em Portugal em 2012? Passados 100 anos desde a realização do primeiro livro por um artista português.

Referências

- Amadeo de Souza-Cardoso, Gustav Flaubert — *A lenda de São Julião Hospitaleiro*, 1912, exemplar único. Edição fac-similada, FCG, 2006, com textos de Maria Filomena Molder e Catarina Alfaro
Baron, Stanley (1995) *Sonia Delaunay — the life of an artist*. Londres: Thames & Hudson
Drucker, Johanna (1995) *The century of artists' books*. N.Y.: Granary Books
(Ed. Lit.) Freitas, Helena de; Alfaro, Catarina, (2007) *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*, Lisboa: CAM/FCG

Contactar a autora:

ana.romana@gmail.com

Los libros del antihéroe. De lo cotidiano a lo absurdo.

79

MARTA NEGRE BUSÓ
& JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS

Marta Negre Busó: España, artista visual. Doctora y profesora, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Joaquim Cantalozella Planas: España, artista visual. Doctor y profesor, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: El trabajo de Rafel G. Bianchi se desarrolla dentro de una lógica de desmitificación. Sus argumentos se centran en la revisión de la figura del artista y su cotidianidad, partiendo del absurdo y de la ironía. Los libros son una constante en su obra, tanto es así que ellos mismos suponen una unidad independiente. Distinguiremos dos tipologías de libros: los que complementan y explican el proceso de una pieza, y los que son autónomos. **Palabras clave:** arte contemporáneo / libro de artista / cotidianidad / absurdo / Rafel G. Bianchi.

Title: *The books of the antihero. From the everyday life to the absurd.*

Abstract: *The work of Rafel G. Bianchi develops within a logic of demystification. His arguments focus on the revision of the figure of the artist and his everyday life, based on absurdity and irony. Books and publications are a constant in his work, so much so that they are an independent unit. Two types of books are differentiated in this article: those that complement and explain the process of a work, and those that are independent elements.*

Keywords: *contemporary art / artist book / everyday / absurd / Rafel G. Bianchi.*

Introducción

Rafel G. Bianchi se sirve de los juguetes y la estética del cómic para desarrollar un discurso crítico de apariencia lúdica. Autoretratos, espacios interiores, campos de golf o paisajes se convierten en protagonistas de un juego disparatado que se materializa en un trabajo multidisciplinar donde las publicaciones cobran especial relevancia. Mediante un ejercicio de insumisión frente a los discursos predominantes, reivindica la intrascendencia y el absurdo como puntos

de partida, e insta a desplazar los gestos épicos y heroicos que perviven en el pensamiento creativo. La ironía es la herramienta de combate, mientras que la modestia le permite recurrir a los sucesos del día a día y convertirlos en modelos de una cotidianeidad enrarecida por la mística de verse convertida en arte.

1. Bocetos y manuales de uso

El dibujo es un eje fundamental en el trabajo de Bianchi, en sus exposiciones suele acompañar otras piezas de mayor envergadura, aportando información adicional. Nos referimos a ciertos trazos íntimos y personales, que permiten enlazar propuestas complejas con la privacidad del artista. Los esbozos están llenos de caricaturas del propio artista pululando, con cierto aire de estupefacción, alrededor de sus artefactos. Estos dibujos se remontan a los cómics de los años sesenta y setenta, justamente los que seguramente leyó en su infancia. Los párrafos textuales que los acompañan simulan una caligrafía perfecta, característica de los sistemas pedagógicos de antes de la transición española. También es importante el hecho que buena parte del papel empleado sean páginas cuadriculadas de cuadernos escolares (figura 1), pues subraya el aspecto infantil, pero también autobiográfico, de lo que ha sido vivido. Este material es la base de las publicaciones, razón por la que Bianchi insiste en su carácter independiente, ya que permite una aproximación alternativa más próxima: la que describe un juego de niños filtrado por la mirada adulta, la que desvela la carga de la vida cotidiana.

Los libros presentan una dualidad entre la imagen y el texto, repartiéndose el espacio a partes iguales. Se dan dos tipologías de texto claramente diferenciadas: por un lado los estudios teóricos escritos por críticos de arte, en los cuales se analiza la propuesta; y por el otro, textos independientes que forman parte de la secuencialidad creada por las imágenes y que funcionan a un nivel conceptual similar al de ellas. Por lo tanto, se conjugan dos modalidades distintas: la narrativa, que ofrece una interpretación del conjunto; y las palabras y frases cuya funcionalidad está ligada a la capacidad de choque, es decir donde 'la insuficiencia del lenguaje, deja el campo abierto a asociaciones «salvajes»' (Durand, 2002: 30). Los textos, gracias a su fuerte presencia y elaborado diseño tipográfico, condicionan la estructura global del libro alterando el sentido de la lectura. La mayoría de imágenes son esbozos o maquetas, y buena parte son esquemas o planos para construir piezas mayores (figura 2). Esta particularidad unifica las distintas publicaciones permitiendo que en ellas se despliegue una amplia variedad temática. Merece la pena que hagamos un rápido recuento de los elementos que aparecen, pues aportará muchas pistas sobre su obra. Por ejemplo, encontramos la *Mesa Albers* con las modificaciones propuestas por

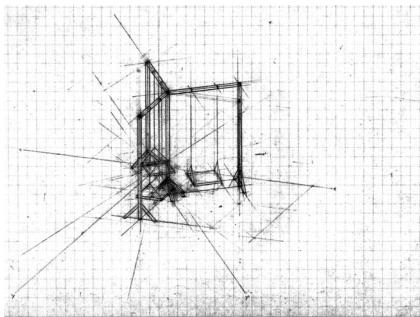


Figura 1 · Rafel G. Bianchi (2008). *Un inglés, un francés y un español*. Libro de artista. Girona. (Imagen cedida por el artista).

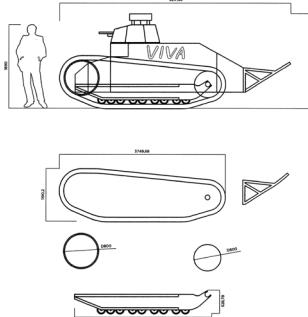


Figura 2 · Rafel G. Bianchi (2007). *Cuarta versión. Despiece*. Libro de artista. Girona. (Imagen cedida por el artista).

Bianchi, y su derivación en la *Silla Robinson*; un tanque obsoleto usado por el bando republicano a principios de la guerra civil española; un columpio con tres ejes dispuestos en ángulos de 120º, de manera que su uso sólo permite un movimiento sincronizado de los participantes; un cuestionario de principios del siglo XX para determinar las dotes creativas del sujeto, y finalmente los planos de una sala expositiva, sus detalles y varias propuestas para la mejora del espacio. Los libros toman un sentido completamente distinto al de los objetos, mientras que las esculturas, instalaciones o pinturas derivan en una formalización cerrada. Los libros plantean la posibilidad que el mismo lector los recorte, los reconstruya y con los objetos obtenidos elabore él mismo su propia historia.

2. El clown, el ignorante y el artista

En diversos apuntes y dibujos Bianchi se representa a sí mismo como un personaje salido de un cómic, que con cierta perplejidad mira a los objetos que ha creado o enuncia frases aparentemente inconexas. De algún modo, se sitúa en el papel del clown que con sus disparates quiere provocar risas. Este aspecto es manifiesto en los dibujos y la escultura *No preguntis a l'ignorant* (2005) (figura 3) que agrupados constituyen el libro homónimo. Bianchi adopta la figura antiheroica por excelencia: fabrica un caricaturesco autorretrato donde todos los gestos y la fisonomía del rostro están orientados a representar la figura del que no sabe, o tal vez, de aquél que no le apetece decir. A primera vista nos cercioramos que el personaje no será capaz de responder a ninguna pregunta, que se mantendrá fiel al título que lo contiene, pero el espectador siempre tendrá la duda de si en realidad está delante de una impostura o bien de una imposibilidad de hablar. Así pues, desde lo particular, y haciendo uso de la ironía,



Figura 3 · Rafel G. Bianchi (2005). *No preguntas a l'ignorant*. Fibra de vidrio policromada, 189 x 95 (diámetro) cm. Barcelona. (Imagen cedida por el artista).

Figura 4 · Rafel G. Bianchi (2008). *No preguntas a l'ignorant*. Libro de artista. Girona. (Imagen cedida por el artista).

recupera en forma de pregunta una de las problemáticas intrínsecas del arte: ¿cuáles son las verdades y valores encerrados en las obras de arte? Algo parecido a lo que muchos años antes proponía Bruce Nauman en su célebre pieza *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Windows or Wall Sign)* (1967). Esta vez pero, ya no está en vigor la posibilidad ambigua de una experiencia o fe que pueda acabar haciendo viable su enunciado (Storr, 1993: 52). Bianchi se mantiene en la parte de la superficie, la que no permite ver ni oír más allá de lo que enseña. El artista se muestra optimista (Armengol, 2007: 7) pero a la vez impotente o, en el peor de los casos, hermético. Al adoptar esta posición, activa una serie de resortes que cuestionan las posibilidades más formales y sitúan en el centro de la representación unas narrativas subversivas, en forma de graciosas paráboles, que desmantelan las posturas más rígidas y provincianas del arte. Parece como si adoptara una actitud heredada del cinismo de Diógenes para combatir el cinismo contemporáneo, mucho más devastador y cruel, que tan a menudo se da en nuestra sociedad. De las preguntas que van a quedar sin respuesta, de la incapacidad confesa o apatía del artista se deduce un proceso desestabilizador que, mediante el humor, reclama una reformulación severa del contexto artístico:

Pasarse la vida riendo, o jugando, es un repulsivo a cualquier forma de organización política y una estrategia clara de resistencia a cualquier forma de autoridad o dominio impuesto. (Marroquí, 2008: 12).

El conjunto es una recreación de figuras contrarias que entran en un proceso dialéctico para evidenciar lo banal en la práctica del arte. Lo que destaca justamente del trabajo de Bianchi es su habilidad para detectar y destapar los mecanismos culturales que las políticas localistas e inmovilizadoras implantan en el entramado social. Y lo hace provocando la risa que, como él muy bien sabe, es el mejor medio para socavar la autoridad (Arendt, 2011: 70). Sus piezas se camuflan en apariencia con aquellas, más o menos normativas, que las conciencias más reaccionarias han conseguido integrar. Así pues se suceden revisiones de espacios públicos y privados como centros deportivos, un minigolf o el museo Darder de Banyoles (donde desde hace pocos años se exhibía el cuerpo disecado de un africano junto con animales bicéfalos y otras rarezas en formol). Todos estos personajes y lugares acaban convertidos en juguetes y recortables, como si el juego y la imaginación fueran capaces, por un momento, de oponer resistencia a las fuerzas hegemónicas. Después, una vez finalizado el juego, todo esto se recogerá y guardará, dejando apartada cualquier aspiración heroica.

Conclusión

Algunos libros tienen la apariencia provisional de los cuadernos de notas. Muchos de los dibujos incluidos son bocetos rápidos que permiten ver el estado seminal de sus obras. Bajo este aspecto transitorio, se visualizan sombras, rastros de personajes e ideas de piezas más antiguas. Estos calcos borrosos interfieren en las representaciones actuales (figura 4). A modo de signos activan la memoria de unas ideas que para el artista aún son vigentes. Estos *viejos* personajes son algo más que una reiteración estilística o marca identitaria, pues permiten establecer vínculos con las experiencias pasadas, que sin duda son el germen de toda evolución creadora. Su presencia asegura los nexos de una actividad entendida como un proceso global, un recorrido vital que al traducirse en imágenes y objetos intenta reconocer sus lugares de pertenencia.

Referencias

- Arendt, Hanna (2011) *Sobre la violència*. Barcelona, Angle. ISBN: 978-84-15002-74-1
- Armengol, David (2007) "L'artista taxidermista" en Armengol, David (ed.) (2007) *Eufòria_01: Happy Family. Rafel G. Bianchi*. Barcelona, Obra Social "la Caixa". ISBN: 978-84-7664-964-0
- Durand, Régis (2002) "Sans commune mesure?" en Nancy, Jean-Luc; Durand, Régis; Faupin, Savine; Harrison, Charles; Fleischer, Alain; Rehm, Jean-Pierre (2002) *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*. Paris, Éditions Léo Scheer. ISBN: 2-914172-53-2
- Marroquí, Javier (2008) "¿De qué ríe l'ignorant?" en Bianchi, Rafel (2008) *No preguntis a l'ignorant*. Girona, Cru. DP: GI-1.405-2008
- Storr, Robert (1993) "Más allá de las palabras" en Simon, Joan (ed.) (1993) *Bruce Nauman*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 84-8026-023-8

Contactar os autores:

martanegre@ub.edu / jcantalozella@ub.edu

Da terra e do mar, para outro lugar. Da terra e do mar, eis o lugar: 8°53'39,3378" W – 37°10'59,678" N

ISABEL MARIA VENTURA TAVARES

Portugal, pintora. Professora, graduação, mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Do mestre Lagoa Henriques, Paula Rito herdou o gosto pelo diário gráfico. Das muitas dezenas (centenas?) de cadernos que guarda, escolhemos os que repetem ano após ano, um mesmo lugar. Cada um destes cadernos partilha um olhar porque o olhar aprende e o corpo aprende. A capa pode vir depois, olhada à distância, mas reveste-os ainda, de memória e de matéria e habita-os também.

Palavras chave: diário gráfico / desenho / pintura / work-in-progress.

Title: *From land and sea, towards some other place: From land and sea, the place is: 8°53'39,3378" W – 37°10'59,678" N*

Abstract: *Paula Rito inherited a taste for the sketchbook from Lagoa Henriques. From the many dozens (hundreds?) of sketchbooks she keeps, we chose the ones that repeat the same kind of place, year after year. Each one of these sketchbooks shares a vision because the body learns and so does the vision. The cover may come later, seen from a distance, enveloped by the memory and the matter that also inhabit these sketchbooks.*

Keywords: *sketchbook / drawing / painting / work-in-progress.*

Introdução

Paula Rito é licenciada em Pintura e mestre em Teorias de Arte pela FBAUL e mantém, paralelamente à docência, uma atividade artística regular. O diário gráfico que sempre a acompanha para onde quer que vá, faz jus ao pensamento de Apeles “*nulla dies sine linea*,” descrito por Plínio, o Velho na *História Natural*.

Será da terra, será da gente? De ambos certamente e da autora implicitamente. Ritualizado e háptico, o olhar é presente e o gesto predispõe-se *sur le motif*: são sobretudo paisagens, da terra e do mar, desenhadas num minuto breve porque está sol e é a hora do calor ou numa hora prolongada porque se está bem à sombra, em pleno verão. Há uma possibilidade para os cadernos, após a descoberta do lugar, há um quarto de século atrás, o de ganharem corpo, por partilharem o corpo do mundo.

Face a face, olhar sobre o olhar e recomeçar a representar, reiterando a natureza da representação *d'après nature*. É uma partida do desenho, para encontrar novas possibilidades para o desenho e para a pintura, um reconhecimento da representação como ritual propiciatório e matricial, partindo de anteriores modos de ver, para novos modos de fazer. Envolver-se e desviar-se pelo gesto treinado do exercício permanente, quotidiano, investindo no desenho como território privilegiado, onde pode exercitar até ao limite, todas as possibilidades de desdobramento do seu pensamento plástico. Os cadernos são já, os princípios geradores da obra, um corpo duplo que se quer afirmar como ponto de vista aberto ao mundo (Heidegger, 1991: 38).

A precisão diarista, dos cadernos deste lugar, não fixa o olhar nem o lugar mais recôndito do desenho que é o seu “não lugar”. Feito na imediaticidade dos sentidos, continua a resistir à cor, em jogos de luz e sombra que acentuam o claro/escuro dos volumes, afirmando porventura que é uma espécie de afago dos sentidos entre o corpo que se vê e o corpo que pode ser visto; um corpo que espera, que busca, que procura encontrar, já não a descoberta do lugar, mas o lugar da descoberta.

1. A superfície da terra é uma paisagem com a face sempre mutante

O que é descoberto é somente um *fundamento*, um meio para tornar infinita a representação entre o excesso e a deficiência da diferença ao idêntico, onde a representação infinita não afirma a divergência nem o descentramento porque tem necessidade de um mundo convergente, de uma razão fundamental (Deleuze, 2000: 421). Na procura de uma identidade sempre assombrada e dominante, a autora questiona a paisagem e constrói por envolvimento, os registos singulares, motivados, como oscilações em relação a uma matéria sempre rebelde que torna possível o desdobramento da representação e desvela a condição do sujeito pensante com o mesmo princípio de identidade, para com o conceito geral.

A profunda fenda do *Eu* leva a autora a pensar a paisagem como *modo*, representando-a desigual e singular no momento, mas tornada idêntica e plural quando vista à distância. Como sujeito coimplicado, Paula Rito pensa a forma

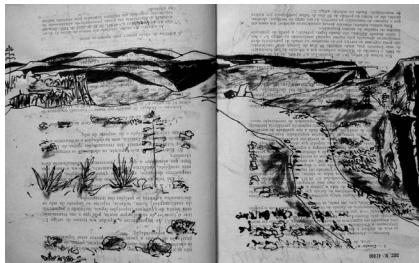


Figura 1 · Paula Rito, caderno 95 (4), 1994.

Figura 3 · Paula Rito, caderno 151 (12), 2010.

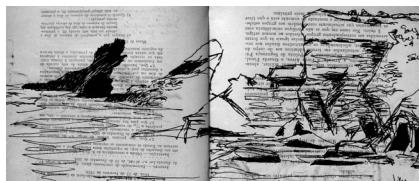
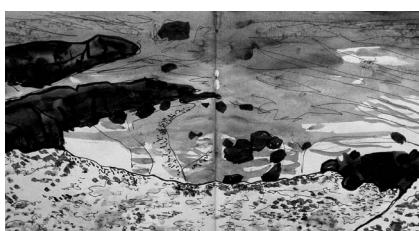


Figura 2 · Paula Rito, caderno 95 (10), 1994.

Figura 4 · Paula Rito, caderno 151 (13), 2010.



como desejo tangível de pensar-se e os cadernos do *lugar* adquirem um saber cumulativo da espera, de uma oportunidade para o encontro. O exercício permanente do desenho torna-se uma absorvente descoberta, razões de sentido e de esperança de um permanente *poder ser*; espera por natureza algo que transcenda a sua natureza, uma identidade sempre inacabada, em que o horizonte da satisfação não permanece uma fronteira fixa, mas algo para onde se viaja e que se afasta proporcionalmente, na medida em que o sujeito dele se aproxima, mas ainda assim, não deixa de o perseguir (Borges, 2011: 52).

A sua pintura é feita a partir de cadernos de desenho, diários gráficos, cadernos de viagem, territórios mínimos que funcionam como localizações. É aqui, na terra tão perto do denominado “O fim do mundo” que ano após ano, o regresso à pequena aldeia implantada num conjunto de cerros e envolta pelo cordão dunar lhe proporciona ir caminhando e desenhando, desde a aldeia até ao Pontal ou mais além, na orla das arribas, onde se distinguem os xistos predominantes e se avistam os cumes dos cerros ou os matagais e a mancha do pinhal velho que sempre a si chama, como chamados são os trilhos dos aromas e das marés ou o gosto por uma terra com sabor a mar (Figuras 1, 2, 3 e 4).

Distintos e aproximados os muitos cadernos guardados, encerram lugares de um mesmo lugar, imagem de origem e camadas de um sujeito nunca satisfeito, a sua predisposição e temporalidade, o seu corpo que insiste em não lhe ser conforme, por excesso face ao mundo, na medida em que ao olhar-nos nos

Maria Ventura Tavares, Isabel (2012) "Da terra e do mar, para outro lugar.
Da terra e do mar, eis o lugar: 8°53'39,3378" W – 37°10'59,678" N."

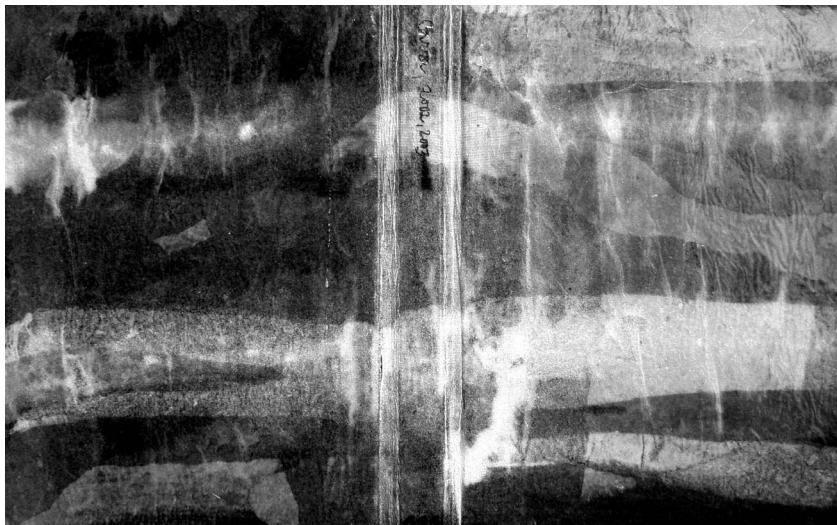


Figura 5 · Paula Rito, caderno 111
(capa e contracapa), 2002-03.

Figura 6 · Paula Rito, caderno 151
(capa e contracapa), 2010.

obriga a olhar verdadeiramente para o seu fundo, não para o rever, mas para o constituir (Didi-Huberman, 2011: 144).

Confidente, o diário gráfico é uma prática académica, um campo de experimentação, observação e verificação do olhar que nunca é neutro nem passivo (Merleau-Ponty, 2009: 56). Olhar para o fundo, para o *lugar* daquilo que nos olha e destacar a figura da superfície que a suporta e nos suporta é como se a nossa figura se identificasse com a imagem que reciprocamente nos é cúmplice e nos implica em exercícios de autorrepresentação, autobiografia e autorreferencialidade (Figuras 5 e 6).

Uma vez fixado o momento, começa a errância da representação, da projeção do próprio corpo no corpo do mundo (Merleau-Ponty, 2011: 48). A visão colide sempre com a experimentação táctil. O diário gráfico é já um suporte antes do suporte pictórico, uma presença constante do processo artístico que surge como emergência da projeção do desenho que antecede a obra.

Normalmente, Paula Rito usa a analogia do trabalho como se fosse um território ou mapa. Não encontramos uma sucessão de momentos que vão evoluindo em função uns dos outros, mas uma possibilidade de criar um terreno, onde se pode explorar determinadas matérias, num alargamento e aprofundamento do território sempre recuperável. O trabalho da autora não funciona por etapas, mas sim por séries. No seu percurso artístico, tem voltado aos mesmos temas vezes sem conta, é como voltar ao passado, mas já com história do futuro. Há a constituição de um mapa de interesses, de uma aprendizagem visual e corporal porque na pintura e no desenho, o olhar aprende e o corpo aprende; há uma adaptação do corpo e da visão que são modos de relacionamento com o mundo e que constituem um património que vai adquirindo que vai sendo recuperado, refeito e repensado.

O *eu* frontal parece não lhe ser conforme, assombrada com a ideia de materialidade, de um mundo concreto, em que o corpo se relaciona com o corpo do mundo, espesso e táctil. Na pintura e no desenho, fixado o lugar, escolhe os corpos e consegue destacar o objeto do fundo, mas o interesse reside na escolha que faz, que corpo destaca e como se constitui. O tema da paisagem possui para si, uma possibilidade constante de adequação, de corporização do seu objeto. Criar um objeto é dar um salto na linguagem, sendo esta limitada. No fundo, continua a tratar-se da mesma problemática de formação do objeto, visto este como acontecimento (Merleau-Ponty, 2012: 95).

Tomando a metáfora paisagística como meio operativo, a sua pintura é um exercício permanente sobre as condições de procedimento da própria pintura, sobre a ligação da imagem pictórica com o mundo visível e a fenomenologia da visão, mas também uma reflexão, sobre o corpo que pinta e sobre o corpo que vê.

Maria Ventura Tavares, Isabel (2012) "Da terra e do mar, para outro lugar.
Da terra e do mar, eis o lugar: 8°53'39,3378" W – 37°10'59,678" N."

90

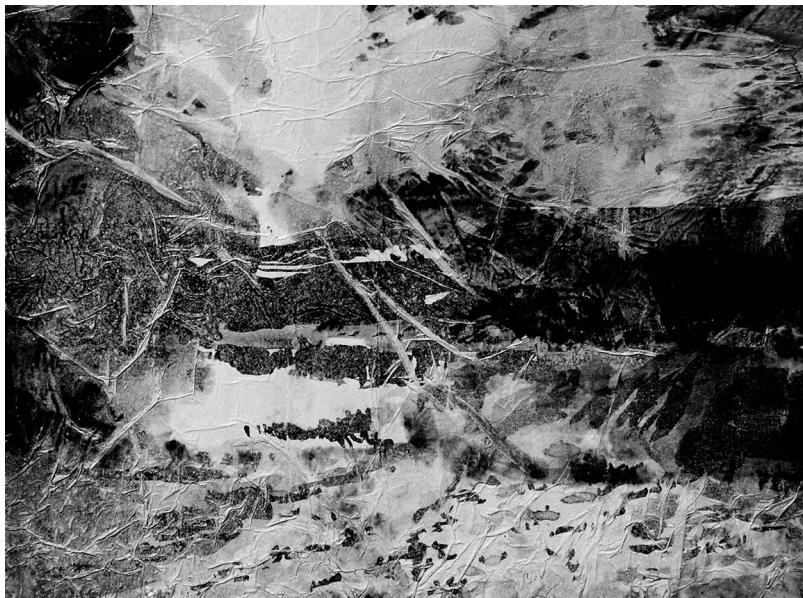


Figura 7 · Paula Rito 2004, *o céu que nos trespassa*.

Acrílico e colagem de papel s/ tela. 150 x 200 cm.

Figura 8 · Paula Rito 2011, *a matéria dos dias*. Acrílico e colagem de papel s/ tela. 40 x 60 cm.

A consciencialização da subjetividade nos processos de representação, a partir da relatividade da localização espacial, revela-nos a íntima ligação da autora, à prática do desenho como disciplina. O diário gráfico constitui-se como atividade de inscrição e exercício programático estrutural da prática artística com forte ligação ao gesto, mas uma atividade fisicamente investida, cuja natureza é rigorosamente conceptual. O processo cognitivo deriva de um jogo de sentido entre interior e exterior que pode ser reinventado linguisticamente e que se pode expandir permanentemente.

Os desenhos da paisagem nos diários gráficos guardam uma atenção ao vivido, à vivência percepção, habitada e continuada; são tentativas de moldar a forma, por uma visão constituinte dos objetos, ligada à materialidade e são ainda, o modo como o corpo que é o nosso vê o corpo da pintura que está a ser visto. Na medida em que nos representamos no que está perante nós, cada paisagem transmutada pode ser um lugar de aprendizagem do olhar sobre o mundo e sobre as condições de procedimento da própria prática da pintura. A vivência da percepção é habitada por um corpo e por um mundo de espessura recíproca (*Ineinander*).

Reaprender a ver, recomeçar escavando, regressar à paisagem e estar atento à espessura que nos separa da obra, são os princípios geradores do desenho e da pintura de Paula Rito, uma forma de transformação que pode ser um lugar mítico, retornado, diário gráfico do lugar onde as coordenadas espaciais se fendum e se abrem diante de nós, acabando por se abrir em nós e assim, nos incorporaram, por inteiro. É quando uma obra dá lugar a outras plurais que percebemos que as coisas visuais são sempre já *lugares* (Figuras 7 e 8).

Referências

- Borges, Anselmo (2011) *Corpo e transcendência*. Coimbra: Almedina. ISBN: 978-972-40-4650-1
- Deleuze, Gilles (2000) *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 972-708-595-4
- Didi-Huberman, Georges (2011) *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora. ISBN: 978-989-8217-12-7
- Heidegger, Martin (1991) *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0524-9
- Merleau-Ponty, Maurice (2011) *Le visible et l'invisible*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard. ISBN: 978-2-07-028625-6
- Merleau-Ponty, Maurice (2009) *O olho e o espírito*. [s.l.]: Vega. ISBN: 972-699-352-0
- Merleau-Ponty, Maurice (2012) *Phénoménologie de la perception*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard. ISBN: 978-2-07-029337-7

Achados para uma cidade: o livro como suporte para experiência multidimensional na obra de Daniel Escobar

CARLOS MURILO VALADARES

Brasil, gravador, pintor. Graduado em Belas Artes (UF | MG), Doutorado em Educação (UFMG), Pós-Doutorado em Letras (UFMG).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Analisaremos o uso que Daniel Escobar faz do livro na obra “The World”, sobre o qual organiza imagens de edificações e espaços públicos, obtidos de recortes de guias turísticos, configurando uma cidade imaginária de existência improvável e de teor fantástico. Daniel entende a superfície do livro como suporte de exploração de espaços tridimensionais, numa concepção estética que se opõe à bi-dimensão, ao aderir às páginas objetos que se erguem de sua superfície, em dobraduras que nos remetem a mapas turísticos.

Palavras-chave:

Livro de Artista / cidades imaginárias / dobraduras / espaços tridimensionais.

Title: *Findings for a city: the book as support for multidimensional experience in the work of Daniel Escobar.*

Abstract: *I analyze the use that Daniel Escobar does for book, on his work “The World”. The artist organized the buildings and objects, cuts from tourism Books, and create a new imaginary city. Daniel imagine the surface of the book like a support to exploring 3d spaces.*

Keywords: *meta-paper / conference / referencing.*

Introdução

O artigo analisa o uso que Daniel Escobar propõe para livros de guias turísticos em sua obra “The World”, sobre os quais o artista reorganiza indicações presumivelmente reais de espaços e construções, a partir de recortes dos próprios guias, para assim remontar uma cidade que atenderia aos desejos de um turista em busca de lugares indeterminados. O artista entende a superfície do livro

como suporte apropriado para a exploração de espaços tridimensionais, numa concepção estética que contraria o texto plano, incorporando às páginas objetos como que erguidos de sua superfície, em dobraduras que remetem à brinquedos de montar. Os recortes das figuras recompõem a paisagem com imagens de prédios e locais que, pretensamente, poderiam ser visitados por eventuais viajantes que passem por uma cidade ideal.

O objetivo do artigo será então analisar como Daniel Escobar, ao produzir suas obras sobre livros impressos em escala industrial, investe na presença do objeto extracorpóreo. Tridimensional em sua estrutura, posicionado em um espaço mental que se situa entre o assunto do livro, um guia turístico, e as supostas vontades dos viajantes, que buscam coisas que nunca viram, suposições mal formuladas em sua mente. Concretiza-se, neste contexto, um mapeamento de improbabilidades, pois que muitas das imagens recortadas não correspondem a locais e prédios existentes em uma cidade real, mas sim a lugares que não podem ser localizados, pois fazem parte do imaginário permissivo do turista. A cidade é o que o livro diz que ela é, enquanto se confie na ordem dada às figuras pelo artista. A intervenção do artista preserva a forma original do livro, cujas páginas foram mantidas em sua configuração original ou, pelo menos, permaneceram reconhecíveis como tal após a intervenção do artista. Daniel Escobar nasceu em Santo Ângelo, no Brasil, em 1982. Graduou-se no Curso de Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Vive e atua em Belo Horizonte, Brasil.

1. Livro-arte-objeto-poesia

A apropriação da forma do livro como suporte para a criação artística remonta à própria criação do livro em seu formato códex, que tem sua origem nas publicações medievais. Os textos e ilustrações eram, em sua essência, resultado do trabalho de artistas, frequentemente monges de ordens conventuais (Mello, 2008). Mas tais condicionantes não impediram que os livros fossem escritos e ilustrados com elementos visuais e gráficos de grande beleza estética e apuro técnico, evidentemente considerando as questões visuais da estética medieval. Pequenos indícios nestes manuscritos denunciam um certa vontade manifestada pelos autores, no sentido de marcá-los com elementos visuais de ordem pessoal, como se este fosse o espaço particular do artista em meio a um conjunto de práticas estabelecidas e obrigatórias. Pereira (2012) observa que estas transgressões eram mais frequentes do que se imagina. Como exemplo, a autora cita uma imagem de autoria de Beatus de Navarra, pintada no século XII, na qual o artesão inseriu a imagem do diabo lançado ao espaço por um anjo. O corpo do anjo caído ocupa parte da borda da imagem, num procedimento



pouco convencional, mas de interessante efeito visual. Evidentemente, não se trata de um livro de artista, também porque a ideia do artista como “autor” da obra era um conceito nascente naquele período. Mas este expediente já aponta a possibilidade do artista fazer uso do livro como campo de expressão de suas ideias e valores estéticos. É então do estabelecimento do códex como forma preferencial de publicação de livros, na idade média, artistas de praticamente todos os movimentos artísticos utilizaram este objeto como suporte de expressão, usando livros já impressos e neles inserindo interferências ou criando seus próprios livros. Isso leva então à miríade de nomes adotados para este objeto: livro-objeto, livro de artista, cadernos de artista, cadernos de apontamentos, livro-poema, entre outros. As diferenças não se fazem claras, mas apontam a pergunta: que elementos perceptivos podem caracterizar os livros de artista, livros-objeto, livros-poema. Certamente, não se poderá identificar um, mas sim um conjunto de elementos coadjuvantes que participarão de sua construção, que receberão tratamentos diferentes em função de sua natureza. Vera Casa Nova (2006), em relação à palavra, entende este uso do livro nos moldes afirmados pelos poetas do grupo Processo, para quem o livro-poema será “[...] a incorporação do livro como elemento de expressão às palavras que compõem



Figura 1 · *The World*, Daniel Escobar.

o poema[...]" . O palavra será então objeto, deslocadas de seu significado, operando como forma, como assim o fez Stéphane Mallarmé, em *Un coup de dés*. No domínio de sua concepção, a gestação do livro de artista não dá lugar a suavidades, pois ideias nascentes frequentemente estão impregnadas de incertezas, desconfortos e rompantes de flutuações entre a inconsciência e o delírio. E a lapidação das coisas é um fenômeno bruto, cortante e incisivo. Calor da batalha. Vera Casa Nova: "[...] Vincos, dobras do papel, dobraduras, recortes, perfurações operam o espaço, cujo movimento se liga ao pensamento, apontando para o pensamento das artes" (Casa Nova, 2006). Panek escolhe a diferenciação pelo conteúdo: o livro de artista não é um local de reproduções de obras de arte, recebendo apenas obras originais, imaginadas para aquele lugar e em nenhum outro (Panek, 2006). O livro-de-artista se transforma então em um privilegiado campo de experimentação e, porque não, motivo de diversão para o artista. Neste sentido, Rocha argumenta que "[...] O *caderno de artista* revela um apontar de caminhos, considerando que o artista busca as questões de sua pesquisa produzindo e indagando sobre sua própria produção." (2010).

2. Procure e... ache em “*The World*” de Daniel Escobar

Onde situamos então a obra “*The World*”, no contexto da produção contemporânea de livros-de-artista? Daniel se concentra no arbitrário arranjo de seres da urbanidade, construindo uma semi-cidade, que pode ser impossível em tese mas que agradaria profundamente a qualquer turista comum (Figura 1). Estes objetos encontram-se espalhados na superfície de guias turísticos, mas sua organização recusa a exatidão imposta pelos mapas típicos destas publicação, considerando que estas mapas podem ser vistos em algumas das páginas dos livros. Tudo o que pode ser visivelmente atrativo encontra-se espalhado pela obra, e sua impossibilidade diverte mas ao mesmo tempo questiona a natureza própria de cada objeto em sua relação com seu ambiente natural. Algumas ocorrências notáveis: um elefante caminha na mesma página em que um dois pinguins se distraem com algo no chão, e um farol se ergue em sua função orientadora.

Entretanto, o artista mantém a forma reconhecível dos livros, que permanecem intactos a não ser pelas páginas que esse encontram abertas para receber as colagens. Este comportamento revela um certo repeito pelo livro e por sua forma, que remonta a mais de mil anos em nossa história, como se o artista quisesse interferir o mínimo possível em seu suporte. A observação das páginas revela ainda que a busca pelas figuras das colagens tiveram como referência o próprio texto e indicações das páginas dos guias. Em um dos livros, podemos observar mapas e desenhos que descrevem uma cidade medieval e suas ruas tortuosas. Então, Daniel aplica na páginas colagens de portões medievais, castelos tipicamente europeus e a figura de um cavaleiro cristão. Texto, mapa e figuras coladas estabelecem então uma dialogia de desencontros, pois provavelmente as imagens utilizadas pelo artista não correspondem aos monumentos e personagens que realmente serão encontrados por um viajante naqueles lugares descritos no mapa. Isso estabelece uma relação muito próxima ao texto de Jorge Luis Borges, que descreve justamente um lugar onde o mapa ocupava toda a área que descrevia, em tamanho [...]” Naquele Império, a Arte da cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província.” (Borges, 1999). Os recortes sobre os mapas que Daniel Escobar usa também preenchem a superfície como se os objetos pudesse ser maiores que seus equivalentes no mundo real. Borges escreve ainda: “Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos[...]” (1999). Os recortes de Daniel Escobar não constituem ruínas, nem serão, mas os mapas dos guias em sua obra, em conjunção com seus recortes, também configuram fragmentos de um mundo que não se faz entender sem uma cartografia precisa, e que são habitados por criaturas errantes, localizadas apenas temporalmente, mas não precisamente nas páginas dos livros.

A poética da obra “The World”, de Daniel Escobar, caracteriza-se então pelo deslocamento do livro e das imagens em relação a referenciais comumente aceitáveis e previsíveis. O livro, embora tenha sua forma preservada, não será usado como tal, mas como superfície de emanação de sentidos fabulosos e fantásticos. As figuras não representam os lugares, edifícios e objetos a que equivalem, mas representam desejos de visitação. Os territórios se confundem, e a poética se faz justamente no desvio. Chklovski (1971) entende este fenômeno como “estranhamento”, o processo continuo de afastamento dos sentidos comuns, que o autor relaciona diretamente à própria essência do trabalho artístico, entendendo que a “[...] finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularizarão dos objetos”.

3. Conclusão

O artigo discutiu a poética e a estrutura da obra “The World”, de Daniel Escobar. Como conclusão, espera-se que o artigo contribua para melhor compreensão acerca do livro de artista, na perspectiva de sua utilização em seu estado original, de onde o artista retira ou adiciona objetos. No contexto poético, “The World” nos remete ao estranhamento, aspecto fundamental da arte contemporânea, mas também não deixa de suscitar aspectos ligados ao surrealismo de Magritte.

Referências

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas* (1952-1972). São Paulo: Globo, 1999.
- Casa Nova, Vera. *O mais simples poema a ver: Ave e Solida*. Revista O eixo e a roda 13: dossier 50 anos da poesia concreta. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- Chklovski, Vitor. *A Arte como Procedimento*. In: Dionísio, de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- Freire, Cristina. *Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Anablume, 1997
- Mello, Maria Elizabeth Chaves de. *O projeto de roger chartier: ouvir os mortos com os olhos*. Resenha do livro *Ecouter les morts avec les yeux*, de Paris, de Roger CHARTIER. Collège de Paris, France/ Fayard, 2008. In: *Cardernos de Letras da UFF — Dossiê: Literatura e humor*, no 37, p. 155-161, 2º sem. 2008
- Panek, Bernadette. *Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas*. Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.
- Pereira, Maria Cristina Correia Leandro. *Quando a borda não enquadrava: as transgressões nas miniaturas de manuscritos medievais*. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH -RIO — Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa. São Gonçalo, FFP/UERJ, 23 e 27 de julho de 2012.
- Rocha, Maria Clara Martins. *Caderno de artista: um meio de reflexão*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” — / Cachoeira — Bahia — Brasil, 2010.

O lugar da casa: viagem num Livro-Pintura de EMA M

TERESA PALMA RODRIGUES

Portugal, artista visual. Membro do CIEBA, Centro de Investigação e estudos de Belas-Artes / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Pintura (FBAUL), Mestrado em Pintura (FBAUL).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Este artigo pretende salientar de que forma os conceitos de lugar e de casa se fazem sentir na obra de EMA M, analisando (com base nas palavras da autora) um dos seus livros de artista, o Livro-Pintura #1, através de uma espécie de viagem pelas suas páginas.

Palavras-chave: livro de artista / pintura / lugar / casa.

Title: *The place of the house: journey in a book-painting of EMA M*

Abstract: *This article aims to underline the concepts of place and house in EMA M's work, examining (supporting us on the author's words) one of her artist's books, the Book-Painting # 1, by means of a kind of journey through its pages.*

Keywords: *artist book / painting / place / house.*

Introdução

O trabalho de EMA M conduz-nos, não raramente, a *lugares*, entendidos aqui como territórios e espaços de vivências, sobretudo vivências individuais e subjetivas, como o é a *casa*.

Assim acontece nos *Livros-Pintura* que, entre 2005 e 2007, EMA M realiza, em articulação com uma ampla pesquisa teórica na qual Margarida P. Prieto (ortónimo de EMA M) investiga a produção dos “livros-de-artista”, desde os seus primórdios até ao dias de hoje, perscrutando conceitos colaterais, tais como: “livro”, “obra”, “único” ou “múltiplo”.

Nascida em Torres Vedras em 1976, Margarida P. Prieto conclui a licenciatura em Pintura em 1999, na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, a mesma instituição onde, em 2008, apresenta a dissertação de mestrado intitulada *O Livro-Pintura*.



Figura 1 · EMA M, *Livro-Pintura #1*, 2006-2007 (Prieto, 2007).
Óleo sobre papel schoeller, 70 × 50cm (ou 70 × 100 cm considerando a dupla-página). Apresentado sobre ambão em madeira colocado na parede, cuja base se situa a 120 cm do chão para que o centro do livro pousado sobre ele esteja ao nível do olhar.

Livro-Pintura / Pintura-Livro, é o nome da exposição na Biblioteca Nacional em Lisboa, na qual EMA M apresenta os seus livros-de-artistas, propondo uma reflexão acerca do entrecruzar da Pintura e da Escrita, encontrando, no livro, um *lugar* para a pintura.

Este artigo tem por objectivo salientar de que forma o conceito de *lugar* se faz sentir na obra de EMA M, analisando especificamente um dos seus Livros-Pintura, o *Livro-Pintura #1*, através de uma espécie de viagem pelas suas páginas, que são afinal uma pintura. Uma pintura a óleo que induz um percurso, táctil, pelo folhear das suas páginas odoríferas, densas e macias. Portátil, por quanto nos conduz a detalhes de uma paisagem habitada por folhagens, pássaros e na qual se vislumbra, ao fundo, no centro, uma *casa*.

Assim, pretendemos analisar de que forma o conteúdo imagético do *Livro-Pintura* nos reporta ao lugar da *casa*, através da ideia de ‘viagem’, alicerçando-nos nas próprias palavras da autora.

1. O *Livro-Pintura #1*

No título do livro, gravado na chapa metálica prateada sobre a preta capa dura, pode ler-se: *Livro-Pintura #1* (Figura 1). Se pretendemos saber de que trata o livro, temos a informação de que é o primeiro de uma série e de que o tema (se é que o título aponta necessariamente um tema) é um livro que é pintura, ou é uma pintura em forma de livro.



Figuras 2 e 3 · À esquerda: EMA M, *Livro-Pintura #1*, pp. 9 e 10, 2006-2007 [Prieto, 2007]. À direita: EMA M, *Livro-Pintura #1*, pp. 39, 41, 43 e 44, 2006-2007 [Prieto, 2007].

Visto enquanto livro, o *Livro-Pintura #1* insere-se na categoria de livro de artista, tal com aponta a autora:

O livro de artista é, (...), todo o livro-pintura, único, assinado e assumido pelo artista enquanto obra, consequência da decisão do autor. Distingue-se plasticamente de outras possibilidades de livro de autor sobretudo e principalmente pelo uso significativo e constante da imagem. (Prieto, 2007: 12)

Resultando, o *Livro-Pintura #1*, de um trabalho de investigação teórica e prática, a misteriosa autoria indicada com as iniciais *M. P.*, parece nascer da conjugação de Margarida P. Prieto com o seu pseudónimo, EMA M.

Entendido como obra pictórica, trata-se, na verdade, de uma extensa pintura paginada. Cada página virada, tapa as anteriores, ora mostrando, ora escondendo a pintura. O ritmo compassado do seu folhear, vai-nos permitindo várias tentativas de encontrar uma possível narrativa.

A forma de livro, induz o acto de ler. A superfície pictórica, com diversas camadas de tinta, sobreposições e transparências, conduzem-nos à ideia do *fazer*.

Como num documento manuscrito, vistas em pormenor, estas páginas têm entranhada a presença da sua autora. Evidenciam-se as marcas da passagem do pincel desenhando as sinuosas folhagens (Figuras 2 e 3).

Pode-se tocar nesta pintura, ela apela à relação táctil com o observador. Impõe-nos a abrir cada vez mais o livro, página a página, indagando o seu interior.

2. Viagem ao centro do livro

Ao interior do livro, temos acesso através da capa, que por sua vez, abre como uma porta. Este pode ser visto, poética e metaforicamente, como um *lugar*. Um lugar para a narração, mesmo que por imagens e não por palavras. Um

objecto que por definição se constitui como um volume de páginas encadernadas, portátil, que podemos transportar connosco e que, simultaneamente, nos pode transportar a outros *lugares*, sem que para isso precisemos de nos locomover. Acerca disto, refere Margarida P. Prieto:

Ver um livro é fruir por etapas, página a página. É, igualmente, como fazer uma viagem — uma viagem que não obriga à deslocação real, física. A Viagem é a procura, a busca de alguma coisa, o saciar de uma curiosidade, o tentar responder a uma interrogação. A casa é o que se encontra, é o chegar ao fim da viagem. É o lugar. (Prieto, 2007: 39)

Pensando no percurso e no movimento que o folhear das páginas do livro potencia, podemos associá-lo a um trajecto a partir do qual observamos esta pintura. Esse trajecto, acompanhado do manuseamento do livro e do nosso olhar fruidor, é dirigido na maior parte das vezes, da esquerda para a direita. Nele impõe-se uma horizontalidade.

2. O lugar da casa

A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (Bachelard, 1993: 26)

Em cada par das cinquenta páginas de *Livro-Pintura #1* (Figura 4), vislumbrava-se esse *lugar*, enquadrado por um plano recortado ao centro, como uma moldura, ou janela, que deixa entrever a *casa*. Os tons frios de cinzento da ‘moldura’ contrastam com a tonalidade quente do avermelhado quadrado central, em velatura, cuja translúcida película de tinta desvenda uma estrutura que nos conduz à ideia de espaço interior e de habitáculo.

Rectilínea e de telhado triangular, esta *casa* aparece compartimentada, como se, em cada virar de página, a espreitássemos de diferentes pontos de vista por um pequeno óculo quadrangular.

Não conseguimos ver a *casa* por inteiro, mas identificamo-la pelo seu contorno, em corte vertical e alçado, numa atmosfera quente dada pela cor que a invade, como se de um núcleo magmático se tratasse.

É nesse núcleo central que surge esse lugar íntimo, sugerido por um rasgo de profundidade numa composição maioritariamente bidimensional (acentuada pelo uso de padrões). Os detalhes de uma paisagem ramificada, formada pelos padrões inspirados nas criações do artista inglês, William Morris (1834-1896),

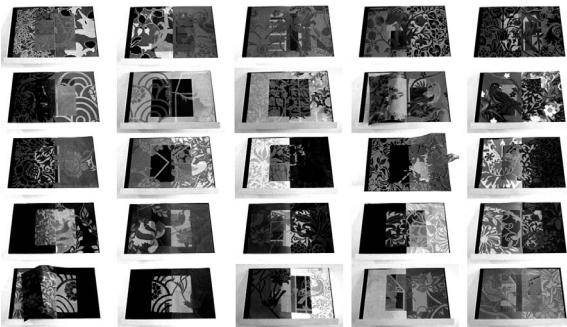


Figura 4 · EMA M, 50 páginas de Livro-Pintura #1, 2006-2007 (Prieto, 2007).

ocupam as folhas de papel do livro, alastrando-se com as suas folhagens pelas páginas de par em par.

A utilização da estrutura repetitiva do padrão, geometriza (organizando as formas no espaço de modo sistemático e ritmado) e planifica as figuras representadas, assumindo-as justamente como pintura. Um pássaro pintado não pretende ser a representação naturalista de um dado pássaro, mas sim um desenho de um pássaro ou apenas a sua silhueta.

A casa representada, também não define um espaço real, existente, transporta sim, à ideia genérica de *casa*, como num desenho de criança, convocando, como diz José Miguel Caissotti a propósito de outro trabalho de EMA M, o “imaginário da nossa infância” (2007).

O jogo de sobreposições das figuras, resultante do processo pictórico da artista, cria diferentes *layers*. Na maior parte das vezes, o desenho das ramagens dos padrões, como que recortado, alastrase para cima do *layer* da *casa*, dando a ilusão de que esta está a ser observada de fora, a partir de um jardim.

Acerca dos referentes desta pintura, Prieto menciona:

A fauna e a flora que neles se faz representar possibilitam que toda a imagem, construída a partir destes padrões, represente um jardim. Existe ainda a possibilidade da analogia entre o interior da casa (porque os padrões foram, no início, destinados a papel de parede e consequentemente a sua aplicação é no interior das casas) com o interior do livro, sendo que o miolo (constituído pela totalidade das páginas) é o interior. (Prieto, 2007: 39)

A autora indica a hipótese de se associar o interior do livro ao interior da casa, como se as páginas pintadas fossem o revestimento das suas paredes ausentes.

A existir uma narrativa, ela seria certamente sobre estes espaços ‘insinuados’ que surgem igualmente nos outros ‘livros-pintura’; porém, a autora elucida-nos:

Não existe história para narrar. A narratividade possível advém da visualidade e aparece como o resultado da semelhança, da aparência formal, entre as páginas pintadas de cada um dos livros-pintura. (Prieto, 2007: 114)

Conclusão

O ‘livro-pintura’ é assim chamado por se tratar de uma obra pictórica que usa o livro como seu suporte; mas não só, ela usa-o também como conceito e como objecto. Remete para uma história ou um texto que não existe, porque ela é ilustração de si mesma.

Esta pintura em concreto, chamada *Livro-Pintura #1*, é um objecto que, para além de levantar questões sobre a própria leitura da obra de arte, desafia (ainda mais do que um ‘quadro-pintura,’ ou uma ‘tela-pintura,’ por assim dizer) a interpretação verbal daquilo que ela representa, porque ela convoca a *escrita*, ou uma espécie de tradução por palavras daquilo que nos é dado a ver, através de um objecto que vulgarmente nos é dado a ler.

A leitura que fazemos, e que aqui expressamos, é a de que este livro é um objecto que se abre, dando a ver uma pintura. Essa pintura conduz-nos simbolicamente até uma *casa*, um lugar da infância, ou não fosse a casa, um dos temas do desenho infantil. E nesse percurso, que é o folhear das páginas de um livro, este leva-nos até onde quisermos que um livro, ou uma pintura, nos deixe chegar.

Referências

- Bachelard, Gaston (1993) *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Caissotti, José Miguel (2007) *Casa de Bonecas*, in Catálogo da exposição ‘Casa de Bonecas,’ Galeria Municipal Paços do Concelho, Torres Vedras, Março de 2007.
- Prieto, Margarida P. (2007) *O Livro-Pintura*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Siempre en proceso: vida y tiempo

LUZ MARINA SALAS ACOSTA

España, artista visual. Profesora de la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Universidad de Sevilla. Licenciada y Doctora en Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

Artigo completo recibido a 9 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: En los cuadernos del artista encontramos formas que rotan, planos, redes, quebros,... todo está en continuo movimiento. El autor actúa y se embarca en la búsqueda de un espacio armónico en el que todas las fuerzas tienden a encontrar un equilibrio inestable. Sus obras son operaciones en el tiempo y en el espacio, que arrastra al espectador por el fluir de un sinfín de elementos geométricos para terminar desembocando en pura poesía.

Palabras clave: geometría / tiempo-espacio / cuadernos / procesos.

Title: *Always in process: life and times.*

Abstract: *In the artist's notebooks rotating find forms, plans, networks, jogs,... everything is in continuous movement. The author acts and embarks on the search for a harmonious space in which all forces tend to find an unstable equilibrium. His works are operations in time and space, that drags the viewer through the endless flow of geometric elements to finish flowing into pure poetry.*

Keywords: *geometry / time-space / notebooks / processes.*

1. Introducción

El tema de estudio del presente artículo se centra en los libros de artista de Enrique Quevedo y la idea que éste tiene sobre este concepto. Para el autor el libro de artista es una entidad propia, un género independiente dentro del arte contemporáneo. Sus trabajos guardan clara relación con el concepto de libro de Lygia Pape y con la forma de entender el espacio que Mallarmé propuso a principios del siglo XX.

Para el artista, el libro va más allá de sus propios límites. Síntesis de espacio y tiempo, sus libros son un lugar intermedio entre el yo y lo otro, un continuo fluir de ideas nunca definitivas y siempre derivadas unas de otras, a modo de inmenso árbol genealógico. En ellos, el quehacer diario teje una compleja red de tensiones, y como consecuencia una competencia feroz entre ideas que quieren ser protagonistas todas y cada una de ellas en igual medida.

2. Elemento sustentador: la geometría

2.1. Punto de partida

Todo el contenido de sus cuadernos parte del interés del artista por la geometría como elemento sustentador y de las investigaciones de los artistas que se reunieron en los años sesenta en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid alrededor de los primeros ordenadores IBM que llegaron a España. Las propuestas que le ayudaron a dar un paso más en su búsqueda fueron las obras de Manuel Barbadillo, J. M^a Yturralde, Gerardo Delgado, Soledad Sevilla y Elena Asíns, participantes todos ellos de aquella experiencia pionera en España. Su posterior amistad con Gerardo Delgado y la coincidencia en alguna ocasión con J. M^a Yturralde, influyen especialmente en su trabajo.

Pero no sólo sus intereses se centran en ellos. Se dirigen también hacia las preocupaciones de otro grupo de artistas, a los que con toda seguridad miraron los del Centro de Cálculo: Duchamp, Calder, Yaacob Agam, Jesús Soto o Tinguely con Víctor Vasarely a la cabeza, que en 1955 expusieron en la Galería Denise René. Una exposición que marcó los inicios del arte cinético.

Otro aspecto importante que le interesa al artista es el “camino hacia la perfección”; una inquietud que reconduce su mirada hacia el arte normativo; por tanto, hacia la defensa del uso de formas que queden definidas por unas leyes determinadas, el interés por la pureza de las formas ideales y su relación con las matemáticas.

2.2. Idea: Tiempo y Movimiento

Si el paso del tiempo es preocupación general, es sobretodo preocupación de nuestro artista. Y como ocurre con todo lo que le preocupa, hay un momento en el que se filtra en su trabajo. TIEMPO y MOVIMIENTO. Dos conceptos que van de la mano; de hecho, para Aristóteles, se perciben juntos. Para el Estagirita, en el concepto de sucesión temporal se hallan los de ahora, antes y después. Un *pasar* de lo anterior a lo posterior. Así define el filósofo el tiempo: “el tiempo es el número (la medida) del movimiento según el antes y el después” (no puede haber tiempo sin movimiento ni movimiento sin tiempo). Afirma que el tiempo no es un número, pero es una *especie* de número (recordemos que Aristóteles parece haber defendido la concepción “relativista”). Por tanto, para Aristóteles, el tiempo tiene que ser movimiento, o algo relacionado con el mismo. Así, un simple movimiento en la mente basta para ser conscientes de que pasa el tiempo (Ferrater, 2004).

Conciencia de que pasa el tiempo. De ella nacen unos espacios que crecen y decrecen, según un determinado orden marcado por un ritmo casi secuencial. En sus dibujos, monumentos al tiempo-movimiento, es fundamental la

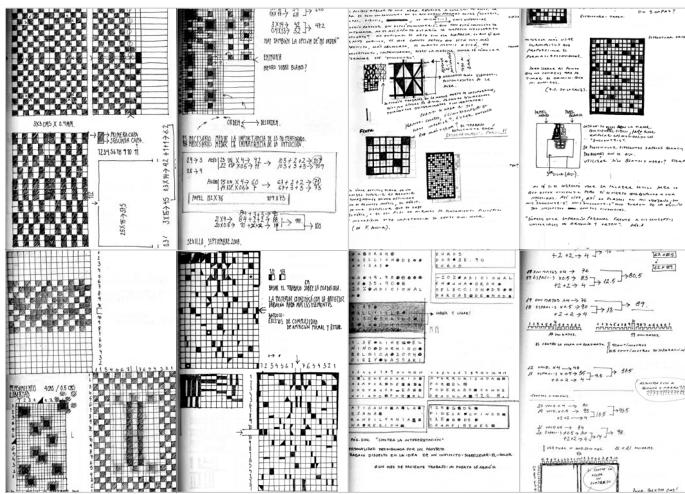


Figura 1 · Imágenes de varios libros de artista de Enrique Quevedo Aragón (2007-2009)

incorporación de la sombra. En mi intento por entender cómo, por qué y hacia donde ha evolucionado su trabajo a lo largo de los años, he podido comprobar que partiendo de estos conceptos fundamentales en su obra: movimiento, tiempo y la incorporación de lo real (la sombra), su trabajo se ha encaminado hacia la ruptura del plano. Un caminar constante hacia la tridimensionalidad.

2.3. Procesos

De sus casi treinta libros de artista (libros que recogen todas las etapas vividas por el artista), sería casi imposible abordar todos y cada uno de ellos. Por tanto, he creído conveniente analizar los cuadernos comprendidos entre los años 2007 al 2010. Durante ese período abundan más que en ningún otro momento las anotaciones que esclarecen la forma de proceder del autor.

Basta con abrir la primera página de uno de esos libros (figuras: 1, 2, 3) para darnos cuenta de los secretos y mensajes cifrados que esconden. Múltiples cálculos matemáticos establecen entre las formas relaciones de proporcionalidad que darán lugar a la estructura sustentadora de la obra.

En muchas de esas páginas y de forma continuada se repite un concepto que interesa mucho a nuestro artista: el *Panóptico* de Jeremy Bentham. La máquina que nos vigila, ser visto sin ver jamás. Hacer que la vigilancia sea permanente aún cuando se interrumpa en su actividad, conduciendo así el automatismo del poder. Una soberanía que crea un modelo de sociedad alineada, dominada, recluida en arquitecturas de estructuras geométricas que a lo

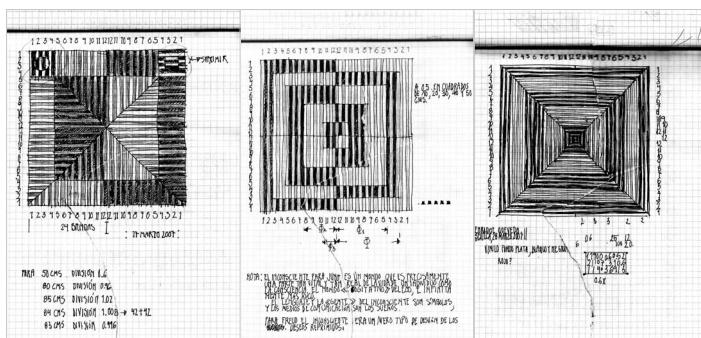
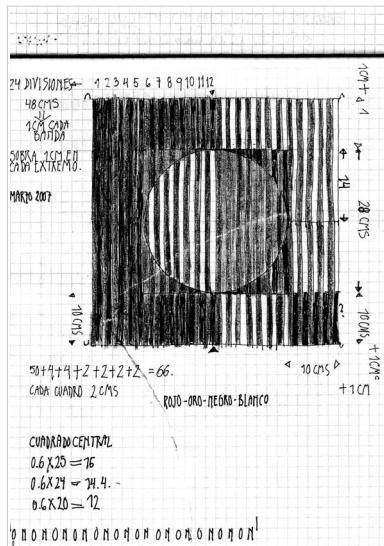


Figura 2 · Imagens de libro de artista de Enrique Quevedo Aragón (2007).

Figura 3 · Imagens de libro de artista de Enrique Quevedo Aragón (2009).

largo de la historia se ha usado con fines de represión social (Foucault, 2008).

En la torre central de su imaginaria máquina panóptica encontramos al artista con un punto de vista cónico. Desde allí controla la disposición de todos esos planos, lo que ocurre detrás de ellos y cómo no, al espectador que se sitúa delante de la obra. Un primer plano de retículas estructuradas a modo de celdas. Una gran colmena que sustenta todo lo demás. Y un interior, allí donde habita lo real, donde se dibujan las sombras (que evidentemente responden a la estructura de esa primera cuadrícula), en el que planos y espacio se presentan cambiantes. Una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana del hombre.

Ante estos dibujos que llenan estos cuadernos el espectador tiene la sensación de estar situado delante de un cuerpo translúcido que deja ver en su interior sus luces y sus sombras. Un mirar hacia fuera para entrar hacia dentro.

Me atrevo a afirmar que la primera retícula a modo de pequeñas ventanas es el elemento más importante para el artista. A partir de ella va construyendo en orden las sucesivas capas que terminarán por generar nuevas formas cargadas de simbolismo.

Pero se da la paradoja de que, a pesar de la importancia, dedicación y de la precisión que exige esa primera retícula, todo su afán es eliminarla, para guiar al ojo del espectador hacia el interior de la obra, de la vida misma.

Todo fruto de una dura disciplina de aislamiento la que vive el artista para llegar al delicado proceso de inmersión mental que toda acción creativa conlleva.

3. Conclusión

El artista entiende su trabajo como *pequeños encuentros* que responden a una necesidad constante (casi vital) con la vida, pura supervivencia. De ahí que se produzca esa fusión de él mismo con sus vivencias y de donde nacerá su propia expresión personal.

Incansable en su eterna lucha no pretende encontrar certezas pero sí descubrir algo que le empuje al vacío, a enfrentarse a lo nuevo, a ir más allá, ..., en definitiva, entrar en el peligroso mundo de lo desconocido.

Referencias

Ferrater, José (2004). *Diccionario de filosofía. Tomo IV [Q-Z]*. Barcelona: Editorial Ariel.
ISBN: 84-344-0504-4 (tomo IV).

Foucault, Michel (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Editorial Siglo XXI. ISBN: 978-84-323-0332-6.

Gestos diários e acúmulos na casa: relações entre o livro de artista e o contexto doméstico cotidiano

109

VIVIAN HERZOG

Brasil, artista visual. Professora, Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, UFPEL – RS. Mestrado em Artes Visuais, Porto Alegre, Rio Grande do Sul (UFRGS), especialização em Memória, Identidade e Cultura Material, Pelotas, UFPEL e graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, UFPEL.

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Ao partir do conceito de livro de artista como uma instância inserida no campo das artes, são analisados dois trabalhos da artista Alice Monsell em que a evidência recai sobre o objeto manuseável, tocável, suscetível a coleta de experiências e vivências cotidianas. Tais características são apresentadas a partir da escolha, formato e apresentação do livro-objeto.

Palavras chave: sobras / acúmulos / cotidiano / livro-objeto.

Title: *Daily Gestures and accumulation at home: relations between the artist's book and the everyday domestic context*

Abstract: *Parting from the concept of the artist's book as a form which has been introduced into the field of art, this paper analyses two artworks by artist Alice Monsell emphasizing the qualities of objects that can be manipulated, touched and used to gather together everyday experiences of life. Such characteristics are discussed in relation to the choice, format and presentation of the book-object.*

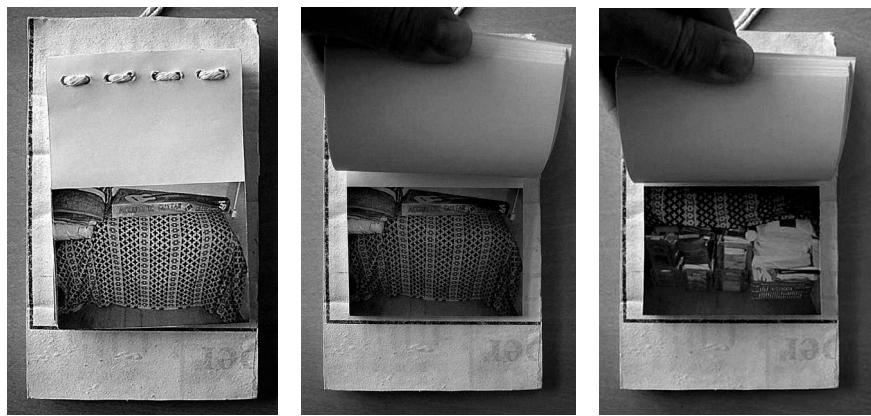
Keywords: *leftovers / accumulation / everyday / book-object.*

Introdução

O presente artigo procura relacionar algumas questões apresentadas por Paulo Silveira (2001) no livro *A página Violada da ternura à injuria na construção do livro de artista* aos trabalhos da artista Alice Monsell (Pelotas, Brasil, RS) especialmente o recorte em *A pilha de Sá*, 2005, (Figura 1, 2 e 3) e *Falas domésticas*,

2007 (Figura 4 e 5). O livro de artista pode ser pensado, segundo Silveira, professor do Instituto de Artes IA/UFRGS, Porto Alegre, Brasil, como uma instância do campo das artes imbricado com as vanguardas do século XX que, a partir das décadas de 1960 e 1970 com o conceitualismo e a arte postal, eram vistos como uma possibilidade ideológica veiculada através de objetos propositivos pensados, por vezes, como tiragens e multiplicações. Conforme o autor (2001), nas décadas de 1970, era comum ver circular entre as escolas de arte, especificamente ele se refere ao Instituto de Artes da UFRGS em Porto Alegre, uma quantidade considerável de exemplares de arte postal. Paralelamente, ocorria, em menor escala, a produção de livros de artistas que era quase uma oscilação, ou melhor, uma variação da arte postal como uma prática comum naquele período. No entanto, o cenário ou o campo, enquanto instituição e reflexão teórica do conceito de livro de artista, era incipiente e quase inexistente naquele contexto. Quanto às abordagens da nomenclatura, embora hajam algumas divergências nas classificações em relação ao termo livro de artista, interessa-nos percebê-lo a partir do objeto manuseado que, no caso dos trabalhos de Alice Monsell, vem reforçado pela atitude de os trabalhos existirem a partir da participação e experiência partilhada com o outro. Nesse contexto, no que tange a participação e interação com o objeto livro, podemos pensar nos trabalhos de Daniel Spoerri citado pela própria artista como uma referência no que tange o “[...] o interesse em apropriar-se diretamente da realidade e de processos e situações cotidianas” (Monsell, 2009: 187). Spoerri tem diversos trabalhos em que o fazer é colaborativo como o livro *An anecdoted topography of chance*, feito em parceria com Robert Filliou, Emmet Williams, Roland Topor e Dieter Roth. Este último, assim como Spoerri, pode ser considerado um dos expoentes da abordagem do livro de artista enquanto objeto que perpassa por questões reflexivas, como o trabalho em que utiliza uma tripa de animal para preencher com pedaços de livros triturados que geram o *Literaturwurst* de 1961.

Alice Monsell nasceu em Nova Jersey (EUA) mas mora no Brasil há vinte e cinco anos, no estado de Rio Grande do Sul, onde trabalha como professora na Universidade Federal de Pelotas, no Brasil. As propostas da artista parecem como que impregnadas por um sentido de partilha em que são criados dispositivos de apresentação que remetem a atos cotidianos inseridos no contexto da casa. Segundo Agamben (2009), filósofo italiano, a palavra dispositivo provém do termo grego *oikos* que inicialmente era identificado com a ideia de casa e depois passou a ser traduzida apenas por dispositivo. Para o autor: “Dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientador, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2009:

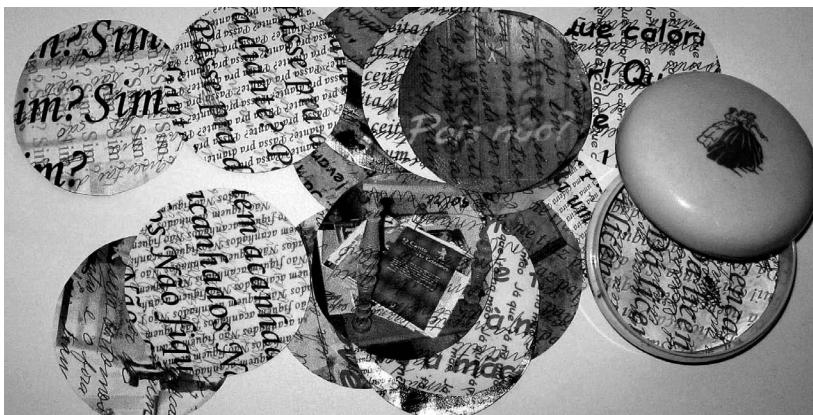


Figuras 1 a 3 · Alice Monsell, *A Pilha de Sá*, 2005. Fonte: própria.

12). Guardar, arrumar, acumular, trocar experiências, convívios e atitudes circunscritas a casa são algumas das experiências que a artista propõe ao *domesticar* espaços tais como a galeria ou uma sala de aula. Pensar sobre os gestos que fazemos em nossas casas para arrumá-las é de certa forma um conceito inerente ao que a artista denomina como *display*, conceito que ela articula de maneira questionadora ao refletir sobre as apresentações das molduras dos quadros que reproduzimos na instância da arte quase que automaticamente. Em vários momentos através de suas proposições, ela nos pergunta: por que *comprar* materiais para o fazer artístico se nossos espaços diários estão repletos de matéria prima? O que fazemos com nossas sobras? O que há de semelhante em nossas arrumações e gestos cotidianos que liga o lugar/casa ao fazer artístico? Como eles podem ser retroalimentados? Trata-se de questões que colocam em crise no sentido que problematizam os limites éticos e simbólicos de nossas atitudes diárias que envolvem e abarcam o fazer artístico em todas as suas etapas desde o material escolhido até a forma de apresentá-lo.

1. A pilha de Sá

Os trabalhos de Monsell aparecem sob o viés dos gestos diários onde *A pilha de Sá* 2005 (Figuras 1, 2 e 3) surge como um *flip book* em que as fotografias geradas por uma das colaboradoras de sua pesquisa são fixadas sobre uma espécie de prancha feita de sobras de outros materiais como folhas rasgadas de cadernos velhos e uma série de outros papéis guardados na casa da artista. *A pilha de Sá* é um trabalho colaborativo que surge da interação de colaboradoras que tiram fotos de suas próprias casas e fornecem a artista. Esses trabalhos trazem



Figuras 4 e 5 · Alice Monsell, Falas Domésticas, 2007.
Fonte: Alice Monsell.

consigo uma série de relações sociais que questionam sobre aquilo que se consome, o que se guarda, porque se guarda e o que se faz com os acúmulos. A pilha nada mais é do que uma espécie de revelação da forma com que a dona da casa esconde a sua bagunça diária. O *flip book A Pilha de Sá*, 2005 é uma espécie de junção/revelação e destino de materiais que fazem parte das inquietações da artista. Por que guardamos? O que os pequenos gestos cotidianos de esconder, arrumar, acumular falam sobre as estruturas sociais e as relações de consumo de nossas casas e sociedade?

O que esse objeto traz da relação com o livro? Por que escolher este formato, forma e apresentação? O livro de artista carrega características específicas como a possibilidade de tocar, folhear, de tornar o objeto próximo ao corpo, tê-lo em mãos e ao mesmo tempo ir propiciando uma espécie de revelação do que existe nas páginas seguintes. Tal escolha recai sobre as intenções da artista em fazer com que descubramos aos poucos que a imagem primeira do livro, que parece ser de uma cama, esconde na verdade, uma série de objetos guardados, que a colaboradora do trabalho havia escondido atrás de uma porta. O gesto de folhear as páginas é análogo ao da colaboradora de revelar aquilo que guarda, revelar a organização da bagunça, as sobras. Sobras diárias de acontecimentos anteriores.

2. Falas domésticas

O segundo trabalho *falas domésticas* 2007, (Figuras 4 e 5) vem de um contexto de interações em que a artista *domestica* espaços expositivos propiciando às pessoas dispositivos de participação como cadernos de anotação dispostos em cima de mesas, que questionam as pessoas sobre quais as palavras que elas falam no banheiro, na sala, na cozinha. Segundo a artista “as falas estão nos pedaços de papel redondo, recortado a partir do invólucro velho de sabonete, que achei em minha casa, [e usei] como molde” (Monsell, 2009: 268). O trabalho tem um papel de *quebra gelo*, onde palavras como *sinta-se em casa, mãe me traz o papel higiênico, que calor e pois não*, aparecem como elementos que podem ser pegos na mão. Estes foram realizados para serem manuseados, olhados, rir e se divertir, são dispositivos feitos “[...] para facilitar, derreter o gelo do silêncio entre duas pessoas sem intimidade e sem assunto” (Monsell, 2009:268).

Conclusão

Em síntese, conforme Silveira os livros de artista, como um campo das artes visuais podem ser (2001): livros literários, quando os elementos plásticos não são tão evidentes, livros de artista propriamente ditos, como proposições únicas ou em séries e livros-objetos, cujos valores bibliográficos não são tão evidentes

quanto o sentido objetual, manuseável e propositivo. Podemos perceber que as proposições de Alice Monsell, como o trabalho *falas domésticas* 2007, (Figuras 4 e 5) aludem a um sentido de interação, revelação e manuseio que vem diretamente do objeto dotado de uma espécie de narrativa espaço/temporal. Trata-se de uma temporalidade, como afirma Silveira (2001), que carrega a possibilidade do registro, da confissão, da experimentação de ser um arquivo de memórias ficcional ou real. O livro de artista pode remeter ao objeto no sentido convencional através da metáfora, alusão ou negação. Vários elementos num livro evidenciam que ele é um objeto: sua espessura, cheiro, marca, anotações, suas manchas de uso. Ele não é somente a obra literária. "A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores" (Silveira, 2001: 13). As páginas do livro de artista quando existem, não podem ser confundidas com uma simples folha de papel, mas ela "[...] guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. A página, como a estamos apresentando aqui, é a menor unidade do suporte livro" (Silveira, 2001: 23).

Referências

- Agamben, Giorgio [2009] *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Unochapecó, 2009. ISBN:978-85-7897-005-5
- Silveira, Paulo [2001] *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2001. ISBN: 85-7025-585-3
- Monsell, Alice [2009] *A (des)ordem doméstica: Disposição, desvios e diálogos*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros

115

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Brasil, artista visual. Professor universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS, Instituto de Artes — Departamento de Artes Visuais e Universidade Federal de Santa Maria — UFSM, Centro de Artes e Letras — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Bacharel em Artes Plásticas — Desenho (UFRGS, 1995), Mestre em Artes Visuais — Poéticas Visuais (UFRGS, 1998), Stage Doctoral — École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (EHESS, 2001-2002). Doutor em Artes Visuais — Poéticas Visuais (UFRGS, 2003).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O tema central deste artigo é os livros de pinturas, aqui intitulados de pinturas encadernadas. Investigaremos dois aspectos desses objetos: aspectos morfológicos, isto é, o princípio de sua construção, o formato adotado, a questão da sequencialidade do formato livro; aspectos semânticos, isto é, sua definição enquanto livros de artista, as contradições da pintura enquanto páginas de livros, as razões para tal e seus significados nas obras desses artistas.

Palavras-chave: pinturas encadernadas / livros de artista / pintura.

Title: *Binded paintings, or paintings as books.*

Abstract: *The main theme of this article is the paintings books, here named binded paintings. We will research two sides of these objects: the morphological side, that is, how it is built, its size, the sequence in the book format; the semantic side, that is, its definition as artist's books, their contradictions as book pages and paintings, and their meanings and reasons in the context of the artists body of work.*

Keywords: *binded paintings / artists' books / painting.*

Quanto a mim, que, confesso, presto muito mais atenção na formação e na fabricação das obras do que nas próprias obras, tenho o hábito ou a mania de só apreciar as obras como ações. — Paul Valéry

Introdução

Neste texto, tratarei das pinturas encadernadas de três artistas plásticos, de origens e gerações diferentes: Lenir de Miranda (Pedro Osório, Brasil, 1945), Frantz [Antonio Augusto Frantz Soares] (Rio Pardo, Brasil, 1963) e Margarida Prieto (Torres Vedras, Portugal, 1976). Além de pintores, esses três artistas têm

em comum o fato de proporem o suporte livro para a apresentação de suas pinturas. O tema central deste artigo são os livros de pinturas, ou o que intitula de pinturas encadernadas. Algumas questões naturalmente nos vêm à mente quando estamos frente a estes livros, tais como se eles são livros de artista; se são pinturas em outro formato; por que esse formato, ao invés das pinturas colocadas nas paredes; qual a diferença entre as pinturas tradicionais e essas, encadernadas, etc. Mas a pergunta que mais me intriga é outra: por que me atraem esses livros de pintura? Evidentemente estamos aqui tratando de duas questões diferentes: a primeira diz respeito a livros, e a segunda diz respeito a pinturas. O estranhamento vem exatamente dessa união improvável que é a de pinturas em livros ou pinturas encadernadas. Por que pinturas em livros?

1. Sobre pinturas fora das paredes

Pinturas são para serem vistas de pé, enquadradas, postas nas paredes, distantes, longe das mãos. Se a mudança de suporte da tela do chassi para o livro é, por si só, transgressora, aqui ela potencializa-se pela sensação de estranhamento. Embora pouco notada devido a sua recorrência e ao hábito instituído, a ausência da moldura na pintura contemporânea é um indicativo importante a ser observado. Vemos que os três artistas aqui tratados abrem mão da moldura como se essa fosse um impedimento aos limites da percepção de suas pinturas. Essa tomada de decisão, característica da pintura contemporânea, elimina a função tradicional de limite ou *paregon*, isto é, a retirada do espaço de separação entre a obra e o mundo e também o primeiro fundo sobre o qual se destaca a obra. É a eliminação dos limites que havia entre a representação e a realidade. A ausência das molduras abre para as telas a possibilidade de infinitude: elas se expandem pelas paredes, pelo espaço físico, pela totalidade do campo visual do espectador. No nosso caso particular, a eliminação dos limites na apresentação do formato livro promove uma percepção de outra ordem: a sucessão de páginas dá a sensação de continuidade que a pintura isolada não tem, pois essa é de alguma forma (mesmo sem os limites explícitos das molduras) algo completo e finito.

2. Sobre pinturas em livros

A questão da organização de obras de arte em livros tem seu começo no famoso *Libro dei disegni*, de Giorgio Vasari (1511-1574), que ocupa um lugar excepcional dentro da historia da arte. Com essa atitude de Vasari, «le dessin prend une dimension 'historique'» (Goguel, 1987: 26). O que pensar das pinturas quando elas abandonam as paredes e optam pelo reduto privado dos livros? Se fossem livros de artistas, eles naturalmente indicariam um princípio narrativo,

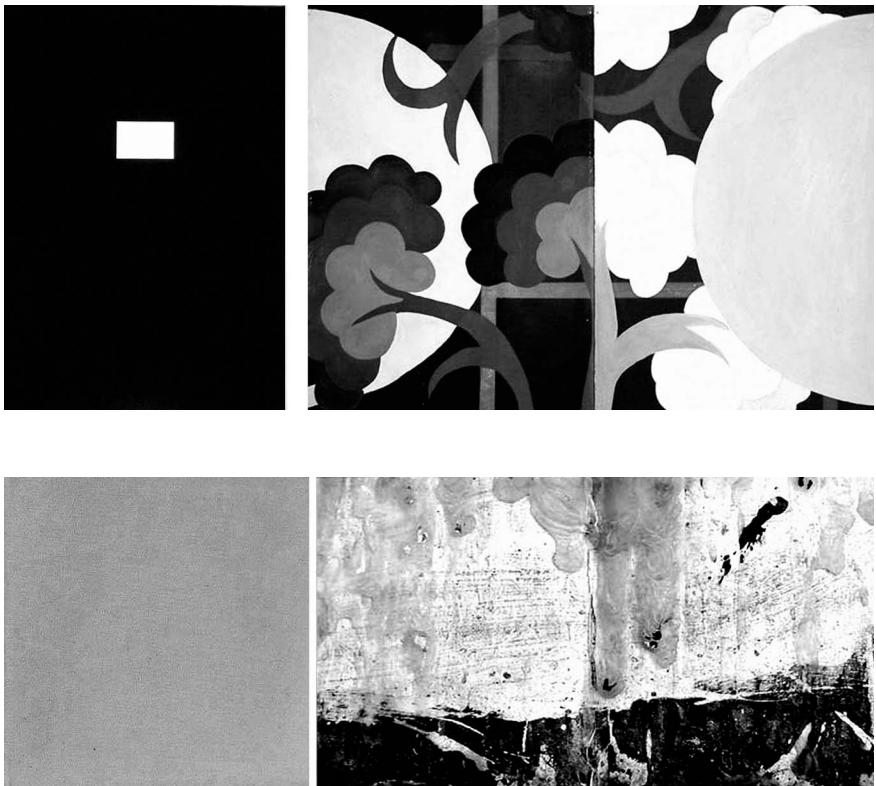


Figura 1 · Margarida Prieto (1976). *Livro-pintura #6*, 2007.

Livro encadernado manualmente, capa em tecido com título e autor (M.P.) impresso em chapa de alumínio. Oito páginas a óleo s/ papel. Assente num ambão em madeira de faia. Dimensões: 50 x 35 cm (página dupla)

Figura 2 · Frantz (Antonio Augusto Frantz Soares) (1963). *Sem título*, 2006.

Livro encadernado em algodão branco, sem registros de título ou autor. 10 páginas de algodão (tela) pintadas. Dimensões: 22 x 22 cm.).



Figura 3 · Lenir de Miranda (1945). *Fim de Expediente (Agnes Bloom)*, 2000. Livro encadernado manualmente em percalina marrom com título gravado em baixo relevo dourado. 46 páginas de textos com interferências pictóricas, páginas de pinturas e agregação de objetos variados e colofão, no qual se lê, entre outras informações: "Esta é uma obra experimental, com inspiração joyceana." Dimensões: 26 x 25 cm.

pela própria natureza de base desses objetos. Se a narração aqui está ausente, qual a função do livro de pintura?

A essa última interrogação acredito que a resposta é a seguinte: folhear pinturas. Folhear pinturas é uma atividade que pressupõe o recolhimento e o vagar da ação, ao contrário das pinturas tradicionalmente colocadas nas paredes, que trabalham com o tempo da fruição reduzido devido aos naturais limites da resistência física (imaginamos sempre ver pinturas de pé, pois sentar-se para observá-las é um ato naturalmente associado aos estudos). Do ponto de vista estrito de sua colocação no suporte livro, a pintura muda de significado enquanto gênero, pois não estando mais restrita aos suportes portáteis (telas, painéis etc.) e suportes fixos (pintura mural), ela modifica-se em essência. A forma final dos livros de pintura não é muito diferente dos livros de artistas tradicionais. Eles mantêm as mesmas características morfológicas, ou seja, a sucessão de páginas e a encadernação, e a leitura se dá de modo tradicional, ao folhear as páginas. Resumindo, afirmamos que seu formato é canônico, acatando a aparência tradicional de livros. Um aspecto a ser destacado nesses livros é que eles não são narrativos, isto é, eles não propõem uma leitura linear; ao contrário, eles pressupõem uma leitura incerta, com avanços e recuos, paradas e acelerações, voltas para comparações e constatações.

Mário de Andrade (1893-1945) escreveu (1965: 72) que os limites da tela estão subordinados à questão da composição. A composição pressupõe a consciência do todo que será visto pelo observador a uma relativa distância e em condições pré-determinadas, o que não ocorre aqui, pois essas pinturas foram feitas para serem vistas com as mãos. Elas compartilham da natureza primeira

dos livros, sejam eles de artista ou não, que é a de “[...] mostrar e esconder. Qualquer que seja o seu repertório, num maior ou menor grau, ele estará coordenando a estrutura da obra. No caso presente, a dimensão do olhar é mais do que a de um simples leitor. O olhar é pleno. Lê, sim, às vezes. Mas no seu fluxo normal ele desvela. É de voyeur e de cientista” (Silveira, 2001: 241-242). Elas nos lembram ainda, irresistivelmente, a idéia de uma galeria portátil, aquela “invenção” do famoso *Padre Resta* (1635-1714), que tornou sua coleção conhecida como *Galleria portabile*, que consistia em uma coleção de desenhos encadernados, daí chamá-la de galeria portátil, isto é, desenhos apresentados em volumes ou portfólios (*album* e *cartella*, em italiano).

3. As pinturas encadernadas

Os três artistas que apresento aqui têm algumas características comuns, outras que os particularizam e, finalmente, eles aportam algumas contribuições ao gênero livro de pintura. Em comum, Margarida, Frantz e Lenir têm o fato de serem pintores. A pintura é para esses artistas o meio por excelência de sua expressão plástica. Há em suas obras um pensamento pictórico dominante: neste aspecto, a pintura será o foco central, sendo observados aspectos da construção da obra pictórica dos três artistas, tais como a relação com a figuração, com as abstrações (livre e geométrica), com a composição, as cores, os métodos de trabalho.

A pintura de Margarida Prieto tem uma característica dominante, que é o seu aspecto decorativo. Suas superfícies são caracterizadas pela presença de formas orgânicas e padrões geométricos. As cores são contrastantes e a pintura é lisa, sem a marca da manualidade. Trata-se de uma pintura cerebral, no sentido de ser cuidadosamente elaborada e executada, não deixando margem à improvisação e ao acaso. A intencionalidade na sua pintura evidencia-se no rigor e no controle absoluto dos seus fins pretendidos. Em seus livros, há a deliberada intenção de construir um espaço de fruição ao alcance das mãos, uma pintura para ser gozada no silêncio do reduto privado, um apelo ao olhar egoísta que acata a impositiva sequência e a serialidade natural do objeto.

Partindo de diálogos estabelecidos entre os padrões decorativos de artista ingleses oriundos do movimento *Arts and Crafts*, como William Morris, associados à necessidade de constituir espaços de interlocução no universo culto da pintura (o decorativismo de Matisse e a geometria dos concretistas), suas páginas abrem um campo propício à imaginação, associando formas orgânicas e geométricas ao sabor de sua invenção. A artista escreveu, em sua dissertação de mestrado (2008: 102), que “[...] A escolha de padrões como imagem, para articular com o desenho geométrico, deve-se à sua estrutura repetitiva.” Associados à riqueza visual dos padrões estão as cores, geralmente baixas e

reduzidas em intensidade e brilho. Foscas e discretas, elas não escondem, entretanto, o evidente prazer de jogo a que a artista se propõe e nos propõe.

A apresentação de seus livros de pintura inclui as elaboradas capas de tecido preto e as etiquetas em metal com o gênero de obra que está propondo e a sua numeração na sequência de sua realização. A amplidão generosa de suas páginas duplas (quando aberto o *Livro-pintura #6* fica com o formato aproximado de 70 x 100 cm) permite a imersão do olhar em um campo amplo de visualização que vai se expandindo e retraindo de acordo com a construção proposta. Acontecendo desde a abertura da capa, pois o campo pictórico inicia-se já naquele lugar em que geralmente se encontram as guardas, não há uma sequência evidente: percebemos algumas recorrências, com a de semicírculos, geralmente monocromáticos, nas extremidades das páginas, deixando um campo central no qual as formas orgânicas, que remetem à vegetação, dialogam com formas geométricas rígidas, grandes listras e barras, que ao organizarem-se em paralelas e transversais, chegam a constituir configurações que remetem a casas ou construções. A variação formal, mesmo obedecendo a princípios ignorados, propõe um jogo visual que vai se modificando a cada virada de página, variando entre os semicírculos monocromáticos, as formas orgânicas, as barras e as pseudoconfigurações.

Os livros de Frantz são repositórios de pinturas não figurativas, sem padrões reguladores, tais como a composição, de cores intensas e gritantes, uma referência obrigatória na pintura gestual e emocional. Não há em Frantz a deliberada intenção de pintar para construir livros de pinturas. Sua pintura é, depois de feita, subordinada à ordem rigorosa do livro, que impõe sua sequência e sua serialidade. Se for fato que a pintura, no seu formato tradicional, sobre uma superfície qualquer (tela, papel, madeira etc.), feita com tinta aplicada com instrumentos variados, tem uma característica física de se dar a ver na sua totalidade, essa característica impositiva da tela (principalmente) não está contemplada nos suportes propostos pelo artista. Aqui não vemos o todo da pintura, mas apenas partes dela. Frantz faz seus livros com o material de revestimento dos ateliês, isto é, aqueles utilizados pelos artistas para proteger as superfícies (paredes e pisos), evitando que elas sejam atingidas pelos restos e respingos de tintas. A regra impositiva é a do aproveitamento desse material, de ateliês de diversos artistas (inclusive do próprio Frantz), que ele chama de "campo de batalha", no qual sobrevivem, após a retirada das obras prontas, o que o artista chama de "sobras de pintura".

Rigorosamente falando, temos uma composição casual editada (termo usado pelo artista) segundo critérios não declarados. Importante observar aqui que estas pinturas encadernadas têm ainda algumas características notáveis: todas

as encadernações são idênticas, não havendo, nas capas de lona branca, quaisquer indicações do que se trata (essa regra se altera quando o artista autentica a peça, apondo sua assinatura em uma das guardas internas e isso só ocorre quando o livro passa para as mãos de um colecionador); não há qualquer indicação de qual lado do livro se inicia a fruição, permitindo que o leitor/observador abra-o de qualquer maneira, à moda ocidental ou à moda oriental, de um lado ou de outro, não importa; os tamanhos variam do infinitamente pequeno, quase miniatura, até o imenso, como se fosse um atlas ou um dispendioso livro de reproduções.

A pintura de Lenir não tem, a priori, um destino certo: sua destinação final poderá ser um livro, uma pintura tradicional a ser exposta nas paredes de uma galeria ou museu, um detalhe de pintura sobreposto a outra pintura maior, uma mini-pintura ricamente emoldurada, um pedaço de tela com registro preso a parede por alfinetes... O rigor de seu trabalho não está no exterior, na forma visível ou em seu suporte, mas na ordenação cartesiana do seu discurso pictórico. Intrínseco à idéia mesma de pintura, suas imagens, que remetem a paisagens, a interiores e a formas orgânicas (não importa) não se submetem a nenhuma ordem *a priori*, somente ao desejo de vir a ser. É uma pintura resultante de um processo tenso, com todas as determinantes sociais e também das individuais e emocionais com forte base literária: às peripécias narradas por Homero, na *Odisseia*, Lenir de Miranda associa seu Ulisses, híbrido daquele de Homero com o irlandês moderno de James Joyce. Eles são personagens síntese dos dilemas de suas épocas, *tabula rasa* da cultura dos seus mundos. Trata-se de um diálogo entre a artista e seu vasto referencial de autores literários, fonte inesgotável de referências continuadamente retomadas e atualizadas.

Se os procedimentos pictóricos de Lenir de Miranda têm características muito particulares (perspectiva substituída pela sobreposição dos elementos e das formas; saturação das cores cruas e evocativas; síncopes nos suportes articulados por justaposições; grafismo anárquico), estes não são indicativos de narrativas, mas dos processos internos da construção do discurso, resquícios textuais de suas conversas com seus autores de eleição. Sua pintura trata de matérias agregadas, que não vale *per se*, mas pelo que pode ser complementar ao seu pensamento construtor. A superfície é o que há de mais profundo nesta pintura: sua pele é a ossatura em construção e a carne em formação. É uma pintura na qual a construção se dá de dentro para fora, como é de se esperar, mas que é exibida pelo avesso. Logo, é uma construção de fora para dentro: vemos o esqueleto antes de ver a carne, vemos a carne antes de ver pele, vemos a pele antes de ver as marcas do mundo, uma paisagem exógena. O formato livro, atentamente estudado por Paulo Silveira (2001: 241), ensina-nos que “Dificilmente se

pode imaginar esse livros de pé. Sua posição natural parece ser a horizontal, mesmo quando são de materiais rígidos. Isso talvez acentue a função da página não como sequência cinética, mas como etapas sedimentares."

4. Fruindo as pinturas encadernadas

Se as razões pelas quais esses artistas encadernam as suas pinturas não são claras, os princípios que eles utilizam o são, assim também como as recorrências, pois essas os aproximam. Nos livros de pintura de Margarida, Frantz e Lenir, o que mais fica evidente, ao olhá-los conjuntamente (além das evidentes diferenças de concepção), é a impositiva vontade que eles comportam de serem manuseados. Os modos de fazê-los são importantes, pois variam de acordo com a intencionalidade: em todos eles há o cuidado extremo de igualá-los nas suas aparências externas. As encadernações em tecidos pretos de Margarida, em tecidos brancos de Frantz e as de Lenir, em burocráticas percalinas marrons, mais do que a uniformização do formato, indicam um *modus operandi* preciso, uma prática recorrente e um suporte assumido como forma artística *per se*.

As intenções nos interessam igualmente, pois não são iguais: Margarida pensa sua pintura enquanto livro, Frantz pensa o livro como um suporte ideal para a prática da apropriação e da organização de pinturas várias (de autores e tipos) e Lenir pensa os livros como suportes ideais para organizar a multiplicidade de meios de suas proto-narrativas, deixando-as organizadas e íntegras. Em todos eles, a questão da pintura é fundamental, pois, rigorosamente falando, eles fazem pinturas que são fruídas no formato livro, mas sem a determinação rigorosa da fruição pictórica tradicional, que pressupõe um espectador ligeiro e pouco afeito às sutilezas dos outros sentidos, além da visão.

Avançando para uma investigação mais ampla, investimos aqui em algumas considerações sobre o papel do livro de artista, dentro do contexto das técnicas artísticas contemporâneas, enquanto suporte para a pintura e como elas contribuem para outra abordagem da questão da pintura na contemporaneidade. Pois, se não fosse pela excelência intrínseca das obras de nossos artistas, a simples apresentação dessas pinturas encadernadas evidencia uma mudança de caráter da pintura, ao mudar a maneira de fruí-las e o tempo de sua fruição. Se os aspectos morfológicos, tais como o princípio de sua construção, o formato adotado, a questão da sequencialidade são superáveis, do ponto de vista do gênero "livro de artista", a questão da encadernação investe em um aspecto inédito, até o momento, para essa modalidade. Trata-se do ato em si de encadernar as pinturas, uma atitude, rigorosamente falando, de caráter museográfico, organizando as obras em uma exposição particular e inusual. Isso se reflete de modo contundente na fruição dessas pinturas.

O formato livro (no caso dessas pinturas encadernadas) impõe um tempo estendido, maior que o da observação da pintura na parede. Ele exige uma aproximação física e impõe uma relação sensorial espaço-temporal, que amplifica a mera fruição visual para uma fruição tático-sensorial ou, mais precisamente, uma fruição tático-visual dessas pinturas encadernadas. Poderíamos dizer que são pinturas hapticas, pinturas para serem vistas com os dedos, pinturas que tocamos com os olhos e vemos com as mãos. É irresistível aqui se lembrar de Mário de Andrade (1965: 73-74), que escreveu que “Os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos”.

Essas pinturas têm outra natureza por serem encadernadas? Talvez sim, pois elas não se dão como fatos conclusivos, como seriam se estivessem encerradas nas suas composições fechadas para serem vistas de longe e de passagem. Elas adquirem aqui uma natureza diferente de suas irmãs penduradas nas paredes, pois se o formato livro impõe um tempo estendido e a aproximação física, elas perdem o caráter de evidências conclusivas. A transferência da pintura para o suporte livro permite a sensação de inacabamento. As possibilidades da permutação das imagens ao alcance das mãos e da sucessão aleatória, criada pelo folhear das páginas, permitem recuperar o princípio da tradução. Aquele princípio, que a pintura, enquanto arte de criação de referências, perdeu, ao tornar-se uma prática de apresentação ao invés de representação. Trata-se do prazer primordial do desvelamento e da descoberta dos modelos de organização do pensamento construtivo, das formas de expressão da sensibilidade e de uma língua comum, partilhada entre artistas e fruidores. Essas pinturas encadernadas propõem aos seus fruidores o prazer, compartilhado com seus autores, de pintar para conhecer.

Referências

- Andrade, Mário de. “Do Desenho”, in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- Goguel, Catherine Monbeing. *Le dessin encadré*. In «LES CADRES », Revue de l'Art, 1987, nº 76.
- Disponível em: <www.persée.fr>
- Prieto, Margarida Penetra. *O Livro-Pintura*. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa — Faculdade de Belas Artes, Dissertação de Mestrado em Pintura — Variante I — Teórica e Prática, 2006-2007.
- Silveira, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed.Universidade / UFRGS, 2001.
- Valéry, Paul. “Poesia e Pensamento Abstrato”, in *Variedades*. São Paulo: Iluminuras — Projetos e Produções Editoriais Ltda., 1991.

Engasgo narrativo: poética de fragmentos nos livros de artista de Pablo Mufarrej

GIL VIEIRA COSTA

Brasil, artista visual. Professor de Artes Visuais na Escola Superior Madre Celeste (ESMAC). Professor de Artes na Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC/PA), Técnico em Gestão Cultural (Artes Visuais) na Fundação Curro Velho. Mestre em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, Escola Superior Madre Celeste (ESMAC).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Pretende-se estudar livros-objeto que compõem obras do artista Pablo Mufarrej. Abordam-se as seguintes relações desta produção: com as outras partes constitutivas das obras de que fazem parte; com as questões de tempo e espaço; e com o conceito de engasgo narrativo, elaborado neste artigo.

Palavras-chave: Pablo Mufarrej / engasgo narrativo / livro-objeto.

Title: *Narrative choke: poetic of fragments in Pablo Mufarrej's artist books.*

Abstract: *The aim is to study the book-objects that compose Pablo Mufarrej's art works. The following relationships within this production are addressed: book-objects and the other constituent elements of the art works they are part of; questions of time and space; and the concept of narrative choke, elaborated in this article.*

Keywords: *Pablo Mufarrej / narrative choke / book-object.*

Considerações iniciais

Pablo Mufarrej (1982, Belém) é um artista contemporâneo brasileiro, formado em Educação Artística/Artes Plásticas. Atualmente faz parte do grupo Atelier do Porto, que reúne criadores interessados na experimentação da arte. Sua produção envereda por xilogravura, pintura, instalação, sessões, entre outras linguagens, tendo o artista participado de exposições individuais e coletivas, na cidade de Belém (onde reside) e em outras cidades no Brasil, Alemanha e França.

A produção artística de Pablo Mufarrej tem como uma de suas evidentes características o refinamento — técnico e conceitual. Serão investigados alguns tópicos a partir de cinco livros-objeto (chamados de álbuns ou cadernos pelo artista), que fazem parte das obras *Ascese* (2005), *Duo* (2006), *Lugar-comum* (2007), *Creio porque é absurdo* (2007) e *Mecanismo imaginário para harmonia social* (2010). Algumas dificuldades se impõem de imediato: a questão de tais livros de artista não existirem individualmente enquanto obra, mas constituírem instalações complexas; e a questão da quase inexistência de outras reflexões sobre a produção do artista.

De início, é necessário sublinhar uma ideia: dada a complexidade da produção em análise, duas imagens mitológicas serão levantadas. Primeiro, a obra de arte como *labirinto*, no qual os caminhos são muitos, mas as saídas são poucas, correndo-se o risco de se perder nos primeiros sem jamais encontrar as segundas. Segundo, a obra de arte como *esfinge*, guardiã e ao mesmo tempo enigma, sempre disposta a estrangular os inaptos para enfrentá-la. A produção artística de Pablo Mufarrej potencializa, aparentemente, tanto o *labirinto* quanto a *esfinge*. Traz embutida em si, como nos aponta o próprio Mufarrej (2012), uma poética de fragmentos.

1. O livro de artista integrado a outros elementos constitutivos da obra

Os livros-objeto aqui abordados fazem parte de agrupamentos de elementos diversos. O artista mescla variadas linguagens experimentando as possibilidades de cada uma, compondo quebra-cabeças conceituais situados na intercessão (que o artista denomina de manipulação construtiva) entre assemblagem, escultura, instalação, como no exemplo da Figura 1. Para Pablo Mufarrej (2012) “Fragmentar uma ideia era fundamental, pois, sem perceber, estava criando um dos aspectos marcantes de minha produção, que é uma espécie de ‘poética de fragmentos’, onde partes são apresentadas com o intuito de formar um todo conceitual.” Tal como os livros-objeto, em sua produção são recorrentes caixas em madeira, pinturas (e gravura, no caso de *Duo*), letras e palavras espalhadas aparentemente de forma caótica, copos, frascos e demais objetos apropriados do cotidiano.

As obras em questão também evidenciam relações de tempo e espaço. Tempo que é não somente uma percepção do momento histórico, mas também diz respeito à duração necessária para que se percorra o *labirinto* da obra, decifre-o como um enigma, e assim se estabeleça uma *narrativa* entre suas páginas. A condição dessa produção é a do ‘vir a ser’, assim como a de ‘existência incerta’ (Cauquelin, 2008: 97), dada a possibilidade de não ser concluída (ou *lida*). Assim também o espaço: tanto o espaço tridimensional a ser percorrido nas obras,



Figura 1 · Registro da manipulação do livro de artista presente em *Creio porque é absurdo*, Pablo Mufarrej, 2007, Brasil. Fonte: fotografias disponíveis em <http://pablomufarrej.blogspot.com.br/2012/04/creio-porque-e-absurdo.html>. Acesso em 14 de junho de 2012.

quanto o lugar chamado Amazônia, onde o artista se insere. Pablo Mufarrej foge aos signos estereotipados de uma chamada visualidade amazônica, e busca refletir sobre aquilo que lhe cerca, pinçando elementos do real, do íntimo e do subjetivo (Figura 2). O lugar (uma questão, assim como o tempo, sempre relevante em sua produção) é tanto a paisagem objetiva quanto a subjetiva, tanto o exterior quanto o interior, o macrossocial como o psicológico.

Essa relação de tempo/espacço, tanto dos livros-objeto inseridos nas obras, quanto da percepção de tempo/espacço inserida nas obras, proporciona aquilo que se identifica como narrativa. Segundo Edith Derdyk (2012: 171):

O livro-objeto, tomado pelos seus significantes, seus índices e sinais, se configura essencialmente como objeto narrativo, porém sem ter de contar coisa alguma — caso, relatos, histórias — a não ser a própria experiência ao liberar espacialidades e temporalidades a partir do instante em que ele é manuseado. Somente a partir dessa ação primeira, o livro-objeto se desata.

2. O engasgo narrativo ou a poética de fragmentos

A complexidade da construção das obras de Pablo Mufarrej potencializa a ideia de arte como *esfinge* e *labirinto*. As obras, em vez de contempladas, devem ser percorridas com certa dose de astúcia. Os livros-objeto que delas fazem parte necessitam ser *ativados* pelo manuseio do leitor. Daí é que se pode falar em narrativa e, com Derdyk (2012), em certa *narrativa coreográfica* própria dos livros de artista. Como se o leitor (tato, visão, olfato, audição) executasse uma dança enquanto percorre os fragmentos do labirinto, enquanto se depara com o *exprimível*, através do *tempo* (Cauquelin, 2008: 103).

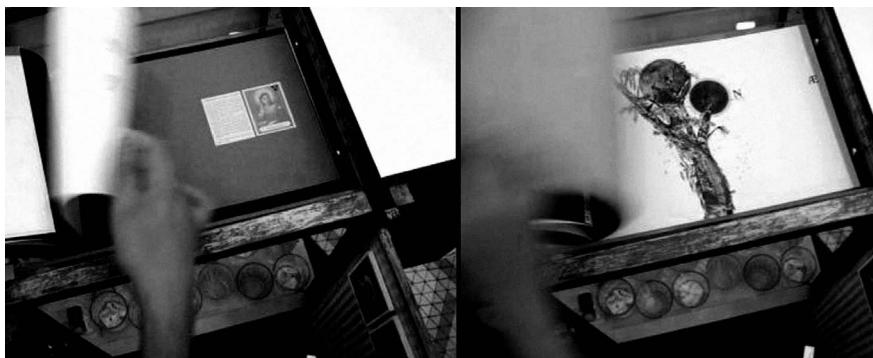


Figura 2 · Registro da manipulação do livro de artista presente em *Lugar-comum*, Pablo Mufarrej, 2007, Brasil. Fonte: fotografias disponíveis em <http://pablomufarrej.blogspot.com.br/2012/04/lugar-comum.html>. Acesso em 14 de junho de 2012.

Considerando a fragmentação característica da produção do artista, podemos falar de certa saturação sínica e de certa polifonia nas obras em questão. Os livros-objeto, tais quais as instalações de que fazem parte, agregam textos compondo uma narrativa complexa e intrincada. Labiríntica. Uma narrativa visual de ‘ênfase plástica’, ou ainda certo ‘equilíbrio narrativo entre imagem e palavra’ (Silveira, 2008), que foge da experiência cotidiana e requer do leitor certa capacidade de *decodificação*. Levanto, portanto, a ideia de *engasgo narrativo*: multiplicidade de textos sígnicos transbordando na percepção da obra. Engasgo não como uma obstrução da fala, mas como uma necessidade de dizer mais do que o veículo permite. *Engasgo narrativo* tendo a obra como uma passagem estreita, pela qual se comprimem as diversas vozes que pulsam buscando eco. Portanto, outra espacialização, outra temporalização, que pressupõe o fragmento como parte de uma narrativa que deve ser construída (*ajuntada*) pelo leitor.

Considerações finais

Na produção aqui analisada o diálogo com as obras requer esforço do leitor-*experimentador*, para que o mesmo decifre os enigmas e compreenda o significado daquela fala engasgada, fragmentária. Pode-se contrapor tal característica às facilidades da informação no mundo contemporâneo, toda ela disponível para a maioria das pessoas, ao custo de alguns cliques. A saturação de signos aparece em ambos os casos, mas, enquanto nesta produção artística ela é como um quebra-cabeça a ser montado pelo leitor-*investigador*, nos meios de comunicação ela é geralmente como uma ração mastigada, que subtrai ao

leitor-*consumidor* quase toda capacidade de criação e construção de conhecimento. A arte contemporânea, quando *labirinto* e *enigma*, afirma uma potência dos objetos e processos criativos em arrancar o espectador de um estado passivo, convidando-o à investigação de sentidos e significados. Os livros-objeto de Pablo Mufarrej, entesourados em gavetas que mais parecem recônditos do âmago do próprio artista, balbuciam narrativas (através de uma rede de fragmentos visuais, textuais e conceituais) que o Outro só compreenderá ao dedicar um pouco mais de atenção àquele engasgo.

Referências

- Cauquelin, Anne (2008) *Frequentar os incorporais: contribuições a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins. ISBN 9788599102749.
- Derdyk, Edith (2012) *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, maio 2012. ISSN 22382046.
- Mufarrej, Pablo (2012) *A descoberta da narrativa*. [Consult. 2012-07-13] Hipertexto. Disponível em <URL: <http://pablomufarrej.blogspot.com.br/2012/03/descoberta-da-narrativa.html>>
- Silveira, Paulo (2008) *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Bibiana Crespo: teoría y práctica del Libro de Artista

JORGE EGEA IZQUIERDO

España, escultor. Profesor Lector, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctor de Bellas Artes (Universidad de Barcelona, 2005) Licenciado en Bellas Artes (Universidad de Barcelona, 1998).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Este artículo presenta el trabajo de la artista barcelonesa Bibiana Crespo, que ha dedicado gran parte de su labor investigadora al estudio del libro de artista, y quien también ha dedicado parte de su investigación creativa a la producción de libros de artista, por lo que nos encontramos ante una artista con perfil muy completo y no siempre común: la dedicación a la teoría y a la práctica del Libro de Artista.

Palabras clave: Libro de Artista / Libro-Arte / libro objeto / teoría del libro de artista.

Title: *Bibiana Crespo: Theory and Practice on Artists' Books*

Abstract: *This paper introduces Bibiana Crespo's works, from Barcelona. She has mainly focused her research on the study of Artist's book as a form of art, and also dedicates part of her own artwork in creating artist's books. So that se is a very complete artist and it is not easy to find her target because she studies theory and practice on the Artist's Books.*

Keywords: *Artist's Book / Book Art / Book Object / Theory on Artist's Book.*

1. Contexto, Formación y Trayectoria

Bibiana Crespo (Barcelona, 1971), es una artista contemporánea en activo: dibujante, pintora y grabadora, profesora de Dibujo y Anatomía en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, y *external examiner* en la Faculty of Creative Art de la University of West England (Bristol, UK) en el período 2008-2012. Una mujer luchadora, crítica con su propio trabajo, lo cual le ha permitido hacer una profundización e introspección en este doble ámbito de la teoría y la práctica del libro de artista. Bibiana Crespo encuentra una fuente básica de inspiración en la música y, desde sus inicios ha manifestado una gran admiración hacia John Cage.



Figura 1 · Bibiana Crespo, *Anatomical Musical Plates*.
Instalación en la Galería Safia de Barcelona. Abril-Mayo 2009.
Fotografía: Bibiana Crespo, cortesía de la artista.

Figura 2 · Bibiana Crespo, *24 Estudios de Chopin*, 2010.
Colección de la artista, Barcelona. Fotografía: Bibiana Crespo,
cortesía de la artista.

En 1994 acabó su licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Desde su formación inicialmente basada en el ámbito de la pintura, centró su investigación doctoral en el estudio del libro de artista, tema que expondrá en la defensa de su tesis doctoral *El Libro-Arte. Concepto y Proceso de una Creación Contemporánea. Una taxonomía terminological-conceptual y cronológica-procesual del Libro-Arte*. Éste es un texto de referencia para el estudio del libro de artista — o libro-arte, siguiendo la preferencia terminológica de Crespo —, que también ha sido publicado por la editorial alemana VDM (Crespo, 2009). Su tesis doctoral es un completo estudio sobre la terminología, tipología, procesos e historia del libro de artista, síntesis entre el objeto de lectura (libro) y el objeto de contemplación (obra de arte).

Pero la obra de Bibiana Crespo no queda limitada a este ámbito. En 1992 realizó su primera exposición individual en la población de Palamós, Barcelona. Desde ese momento ha participado en multiples exposiciones individuales y colectivas tanto en Europa como en Asia, donde ha colaborado en proyectos y realizado estancias de artistas en la India, China o, recientemente, en Taiwán.

También deberíamos señalar la participación en proyectos multimedia, entre los que cabría destacar el relacionado con el libro de artista: *Readable/Unreadable Reading About...* (2008), comisariado por Sarah Bodman, que reunió diversos libros de artista on-line, y su colaboración en exposiciones internacionales dedicadas al libro-arte: *5ème Biennale du Livre d'Artiste* en Saint Yrieix La Perche (Francia, 1997); *Libridine. Rassegna di Libri d'Artista*, Archivo Storico Comunale de Palermo (Italia, 2009); *Libro-Arte / Abierto* proyecto dirigido por el Grupo de Gráfica contemporánea de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México, 2011).

2. Aproximación y Teoría del Libro-Arte

Bibiana Crespo se suma a la tesis de Johanna Drucker cuando afirma que los libro-arte ‘son la quintaesencia de las creaciones del s. XX, cuyo obvio destino continuará en el siglo siguiente’ (Drucker, 1995: 362). Frente a las multiples denominaciones, Crespo afirma:

Así, pues, con la finalidad de precisar esta miscelánea terminológica, la primera y esencial aportación de este trabajo es la instauración del concepto Libro-Arte como denominación genérica del compendio de acepciones que estas creaciones pueden adoptar (Crespo, 2000: 20)

El estudio que Crespo realiza sobre el reivindicado libro-arte se desarrolla de forma sistemática, clarificando la terminología y, a la vez, haciendo un

desarrollo discursivo histórico, incorporando las múltiples variedades que al formato tradicional añaden el uso de las tecnologías. Así, destacamos el capítulo sobre la clasificación y análisis terminológico, donde se diferencia entre el ‘libro ilustrado’ de gran importancia al de final del XIX; el ‘*livre d’artiste*’ cuya época gloriosa transcurre en las primeras décadas del s. XX y que en ocasiones es conocido como ‘*livre de peintre*’; las revistas y ‘manifiestos’ propios de muchas de las vanguardias históricas; el ‘libro-objeto’, nacido a partir de las aportaciones de Duchamp con la *Boite verte* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*; el ‘libro-instalación’ donde se consideran también factores externos y escenográficos como la música, la iluminación y el espacio; el ‘libro-performance’ que puede ser el documento del propio acontecimiento de la performance o la partitura a través de la que ésta se desarrolla; y el ‘libro-electrónico’ como manifestación de la era informática del libro-arte.

En lo respectivo a las estructura que caracteriza la propia lectura del libro-arte, Crespo analiza conceptos como la ‘secuencia’, el ‘texto’ y la ‘forma’. La secuencia es la propia temporalidad que el libro establece. Ésta puede considerarse ‘ininterrumpida’, cuando funciona como un todo dinámico — un buen ejemplo son los *flip books* —; ‘polisemiótica’ es la secuencia que establece una relación compleja entre la imagen y el texto dentro de la estructura del libro; o bien ‘externa’, cuando la estructura depende de factores como los números, los alfabetos u otros sistemas externos.

Respecto al texto en el libro-arte, podemos considerar el ‘texto inventado’ por el alto potencial inventivo por parte del artista; la ‘poesía concreta’, como parte de los experimentos artísticos cuyos postulados toman la apariencia visual del lenguaje; la ‘poesía *trouvé*’, que es una de las opciones preferidas por los escritores contemporáneos relacionados con el libro-arte; la ‘poesía visual’ tuvo su inicio con los futuristas como Marinetti, los dadaístas y todos aquellos artistas que realizaron y realizan experimentos tipográficos poéticos, como los caligramas; los ‘libros preexistentes’ son una modalidad en la que un libro más o menos común es transformado, recortado o usado de manera que configura una nueva obra; y el ‘hipertexto’ es una modalidad de escritura electrónica no secuencial, cuya lectura forma parte de las tecnologías interactivas.

Como tercer concepto asociado al libro-arte, se analiza en función de su forma, es decir, de la manera en que ha sido confeccionado. Estas posibles formalizaciones son: códex, rollo, punto fijo, veneciana, acordeón, compuesta *dos-à-dos*, *french doors*, concertina, cajas, o libros electrónicos.

El estudio termina con los cambios del libro-arte a lo largo del s. XX, especialmente en la segunda mitad: los 50, con los trabajos de CoBrA, la Poesía Concreta, el Letrismo, los Situacionistas o el *Nouveau Réalisme*; los 60, con el grupo

Fluxus, Zaj, el Pop Art, Ed Ruscha, Dieter Rotj, Bruce Naumann o Dan Graham; los 70, con la irrupción del Arte Conceptual Lingüístico, la Transvanguardia italiana, o artistas como Marcel Broodthaers; los 80, con el Minimal Art, los trabajos de Sol Lewitt o el Neoexpresionismo alemán de Anselm Kiefer; los 90 con las nuevas tendencias de la virtualización, el libro electrónico, donde destacan los trabajos de Roy Ascott, Nicolas Schoeffer o Nam June Paik.

Este profundo conocimiento del desarrollo en el tiempo del libro-arte y sus distintas manifestaciones procesuales y formales, ha llevado a esta artista a realizar diversas conferencias. Destacamos las realizadas en la Accademia di Belle Arti di Bologna (Italia, 2008), en la National Academy of Art of Sofia (Bulgaria, 2009) y las dos conferencias para la Fundación March (Mallorca, 2010).

3. Libro-Arte y Práctica Artística

Consideramos que la práctica del libro-arte para Bibiana Crespo no está delimitada por sus conocimientos y análisis teóricos, sino que se trata de una prolongación, casi natural, de su interés pictórico, gráfico, narrativo y también musical. En todo caso, el conocimiento crítico amplia su perspectiva, y su autoexigencia.

La imagen de la música, el uso de partituras y otros elementos superpuestos forma parte del lenguaje expresivo de Crespo. En los últimos años, quizás influida por la didáctica de la anatomía, quizás como propia curiosidad formal por la belleza natural de los huesos, músculos y cuerpos, ha realizado una serie de trabajos donde las partituras se integran perfectamente con la anatomía, como es el caso de la colección *Anatomical Musical Plates*, presentada a modo de libro desplegable, consistente en una colección de 72 dibujos a carbón y acrílico, como cartillas de una anatomía musical que presentan articulaciones óseas desde perspectivas poco habituales que se integran perfectamente con el ritmo de las partituras, ‘aludiendo a la musicalidad rítmica de las articulaciones osteológicas’ (Crespo, 2009: 5).

Aprovechamos esta instalación a modo de libro desplegado, para introducir algunos elementos que se repiten en otros libros de artista de Crespo, como los dedicados a Chopin (figura 2) y a Albeniz (figura 3). Esta referencia musical del título no sólo es literaria, sino que se presenta en las propias formas constructivas de sus obras, especialmente en el sentido del ritmo.

Tal y como se había señalado en el apartado anterior, el concepto de ‘secuencia’ es una de las características del libro de artista. Y, en los trabajos de Crespo esta secuencia de la lectura se asimila completamente al sentido musical del ‘ritmo’. Ritmo sonoro de las músicas que inspiran las obras y que se transforma en ritmo visual, en sonoridad plástica. Ésta es una característica esencial en su obra.

De este modo, los 24 *Estudios de Chopin*, exploran las posibilidades gráficas



Figura 3 · Bibiana Crespo, *Albeniz. Suite española*, 2010. Colección de la artista, Barcelona. Fotografía: Bibiana Crespo, cortesía de la artista.

del lenguaje musical de la obra de Frederic Chopin bajo parámetros de análisis visual. La forma acordeón en el que está trabajado permite crear una única obra con dos vertientes claramente diferenciadas — recto y verso — que explicitan los dos álbumes de los emblemáticos estudios de Chopin, uno para los 12 estudios del *Op.10* y uno para los 12 estudios del *Op. 25*.

En el caso de la *Suite española*, el libro forma parte de un formato de caja que permite un especial desplegado. La cuidada y selecta aplicación del color, la determinación de los elementos gráficos y la forma del conjunto que se desenvuelve a partir de un eje formal central, genera un objeto artístico que tiene un gran sentido espacial y envolvente como la propia música de Albéniz. Éste permite una visualización en 360 grados, lo cual le dota de una referencia esculptórica. Nuevamente es el ritmo de lectura visual — en movimiento cuando lo rodeamos —, su principal característica.

Conclusión

Este proceso y dedicación al estudio de las tipologías, estructuras y conceptualizaciones del Libro-Arte en la época contemporánea han permitido a Bibiana Crespo convertirse en una especialista del tema, realizando artículos especializados y múltiples conferencias en diversos países europeos y poniendo en práctica su sensibilidad artística hacia el libro de artista. Su caso representa una singularidad creativa e investigadora en el ámbito teórico-práctico de esta artista catalana que manifiesta muchos de los conceptos que ella misma estudia a través de su propia obra.

Como último aspecto destacamos la aplicación de estos conocimientos hacia su alumnado, con proyectos como *Liberi Libro Essegí*, donde docentes y estudiantes de diversas facultades de arte europeas revisitaron el concepto del Libro-Arte.

Referencias

- AAVV. *Liberi Libro Essegí*. Ed. Essegí. Ravenna, 2009. ISBN 88-7189-297-6
- Crespo Martín, B. *El Libro-Arte. Concepto y Proceso de una Creación Contemporánea*. Ed. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2000. ISBN 978-8469-1470-47
- Crespo Martín, B. *El libro-arte. Clasificación y análisis de la Terminología desarrollada alrededor del libro-arte*. En *Arte, individuo y sociedad*, 2010, 22 (1), 9-26

ISSN: 1131-5598.

- Crespo Martín, B. *El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras*. En *Anales de Documentación*, 2012, vol. 15, nº 1. ISSN: 1697-7904.

- Drucker, J. *The Century of Artist's Book*. Nueva York, 1995.

- Skira, A. *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*. Skira ed. Ginebra, 1946.

Cuadernos de Dibujos de ejemplar único: Reliquias sinceras de un proceso creativo

ENRIQUE CAETANO HENRÍQUEZ

España, escultor, artista plástico. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesor del Dpto. de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Este artículo aborda y revaloriza una actividad gráfica cada vez más en desuso. La del artista que compendia sus experiencias y experimentaciones de manera íntima, desenfrenada y visceral, en forma de Cuadernos de Dibujo, frente a la cada vez más frecuente proliferación de Libros de Artista diseñados como obras que rezuman una manufactura impostada.

Palabras clave: Dibujo / apuntes / diseño / edición / colección.

Title: *Sketchbooks of author's original copy: Sincere relics of the creative procedure*

Abstract: *This article considers and reappraises the increasingly obsolete graphic activity. Artists who condense their experiences and experiments in an intimate, frenzied and visceral manner by way of sketchbooks, facing the proliferation of the artists' books as works designed to exude a forced manufacture.*

Keywords: *Drawing / sketches / design / editing / collection.*

Introducción

En tiempos como los que corren, donde a menudo, el producto artístico final solapa y oculta al proceso creativo al tiempo que deslumbra y engatusa al espectador, a veces con artificios vacuos, encuentro necesario, si no imprescindible, reflexionar sobre los hábitos perdidos: Dibujar por dibujar. La actividad más íntima y personal que cualquier autor plástico pueda llegar a realizar no es otra que la de dibujar para sí mismo. Esto no siempre es así, aunque lo parezca.

No es un secreto desvelar que muchos artistas recrean bocetos, apuntes o

croquis de sus proyectos una vez concluidos éstos, acompañándolos a modo de *metadatos*, con el fin de dotarlos de un carácter reflexivo, una página impostada de elaboración gestual e intuitiva que les suponga un valor añadido. En muchas ocasiones, estos *acompañantes* acaban compilando publicaciones derivadas de proyectos expositivos de diverso calado, en lo que se ha dado en llamar Libros de Artistas. Estas publicaciones, en el mejor de los casos, han de ser fieles a una idea formal, conceptual y estética, original del autor, sin embargo, no es menos cierto, que cada vez más frecuentemente, el autor deja en manos de editoriales especializadas y diseñadores gráficos de confianza, el resultado final.

Por descontado, existen multitud de tipologías que conforman el contexto de los Libros de Artistas, y desde luego, muchas de ellas mantienen y responden a la esencia de lo que los define. Pero, ¿Queda claro para el gran público, e incluso para el colectivo artístico, los límites de esa definición?, ¿Confundimos a menudo el Libro de artista con el Libro-objeto? Enunciar ciertos límites definitivos de la frontera que los separa, será pues, el objetivo principal de este artículo.

1. Libro de artista único vs. Libro-objeto

El libro-objeto es una creación plástica que debe residir en el mismo lugar que lo hacen las instalaciones, esculturas, pinturas, performances, etc. Son resultados conclusos, son piezas determinadas. No son diarios del proceso, aunque por formato y grafía comparten semejanzas.

A nivel comercial, no cabe duda de que el libro de artista es uno de los productos artísticos más rentables del siglo XX, sin embargo, debemos reflexionar precisamente sobre esta cuestión. Analicemos pues, algunas diferencias y paralelismos existentes entre un tipo de libro de artista en estado puro, sin aditamentos, en contraposición a la proliferación a modo de *merchandising* de los objetos bibliófilos que promueven a firmas artísticas, de la misma manera que lo hacen las ediciones limitadas *Deluxe* y cajas de discos recopilatorios con contenidos extras de cualquier grupo musical.

El auge del que disfrutan este tipo de publicaciones artísticas en la actualidad es debido, en gran medida al factor económico. Por un lado, el hecho de que la crítica especializada los define como proyecto creativo y no tanto como un objeto en sí mismo ‘que se desarrolla mejor en formato publicación que en formato expositivo’ (Espejo, 2012). Esto les confiere de cara al público, un carácter intelectual de cierta exclusividad cercano al fetichismo, lo que puede llegar a convertirlo en un éxito comercial.

Tan cierto es que en la parte final del siglo XX como lo fue en décadas anteriores, que los libros se producen a menudo basándose en la capacidad de un artista de generar

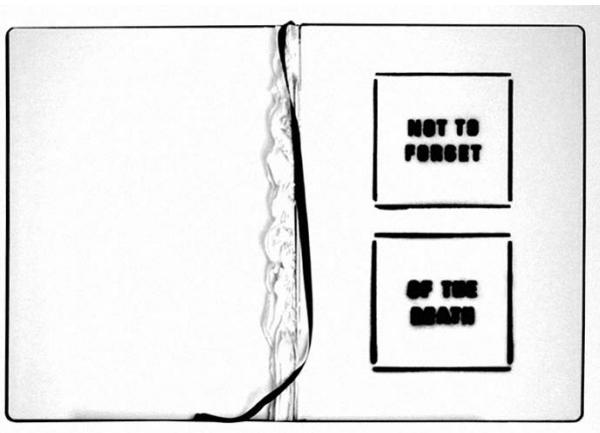


Figura 1 · Francis Naranjo (2011), *Forget – Disonancias concretas*. Técnica mixta sobre papel, 62 x 45 cm. (Naranjo, 2012).

Figura 2 · Venancio Blanco (1983), *Piedad*. Lápiz carbón sobre papel, 29 x 21 cm. (Blanco, 2001: 117).

ventas, y los libros son una actividad suplementaria barata para muchas galerías. Un mero compendio de imágenes, una carpeta de reproducciones, una colección incidental de imágenes, originales o apropiadas, no es siempre un libro de artista, aunque los términos en los que puede sostenerse la distinción son a menudo vagos (Drucker, 1995: 14).

Un claro ejemplo de este tipo de publicaciones lo podemos observar continuamente en la obra del canario Francis Naranjo, quien acompaña a menudo sus proyectos expositivos de ediciones muy cuidadas de libros de artista que sustentan y argumentan conceptualmente sus instalaciones (Figura 1).

Sin embargo, el Libro de Artista de Dibujos de ejemplar único —también llamado *cuaderno de artista*— sigue estando vigente frente a estos más o menos recientes formatos de obra-libro. El autor que exhibe sus diarios gráficos donde se expresan elucubraciones y capturas de la realidad mediante apuntes y bocetos, textos aclaratorios y sugerencias de una idea fugaz, o croquis de quimeras creativas futuras, está mostrando abiertamente el alto grado de sinceridad que deposita en esta práctica, en ese hábito gráfico casi vital; por su inmediatez y conceptual necesidad de un resultado no edulcorado y desprovisto de abalorios, que rinda cuentas a uno mismo, al propio autor, donde éste no tiene por qué convencer ni seducir a nadie de nada. Quizás, bajo esta circunstancia, dibujando para sí mismo, sea cuando el autor se enfrente implacablemente ante su propio espejo y cobre total plenitud el hecho artístico que desarrolla. Aunque a la postre y por razones diversas, ese trabajo tenga una trascendencia pública en forma de cuaderno, carpeta, etc., será allí, en aquel grado de verdad original donde resida su auténtico valor cualitativo y estético, y el contenido no se confundirá con el continente.

2. Dibujantes de raza: Diarios de una experiencia

Dentro del género de los cuadernos de dibujo podríamos considerar al denominado cuaderno de viaje o cuaderno de campo, como la actividad protagonista a la que un autor puede recurrir cuando se enfrenta a la captación y retención de la información del entorno. Pintores, escultores, arquitectos, etc. acostumbran a tomar apuntes de los lugares que visitan. Los apuntes y bocetos son la forma más eficaz de fijar esas contemplaciones, aún con todo lo imprecisas que puedan llegar a ser.

El sentido con el que cada autor tome esos apuntes será muy variado. De hecho, habrá quien los utilice simplemente como adiestramiento, por el mero placer de ejercitarse. Los habrá que busquen en su frescura, nuevos caminos en su investigación plástica o quienes utilicen esos álbumes como una cartera en

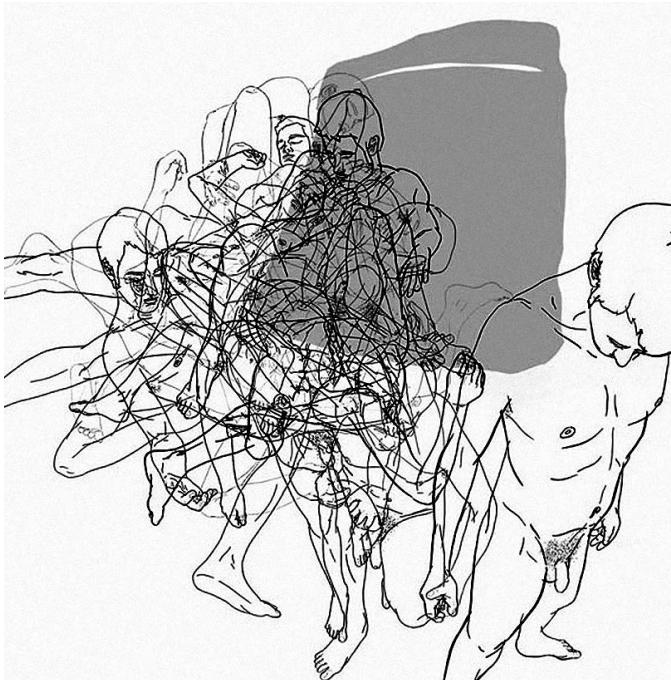


Figura 3 · Moisés Mahiques (2005). *Sex Happening*
Location #3. Esmalte, tinta china, rotring y rotulador sobre
papel, 31 x 27 cm. (Mahiques, 2012).

la que guardar impresiones que se desarrollarán a posteriori en futuras obras. Cuando el autor realiza fotografías en un viaje, con el tiempo, éste no termina de reconocer lo que percibió en aquel lugar durante aquellos momentos. Efectivamente, recordará que estuvo allí, sin embargo, un lugar dibujado nunca se olvida; ni en esencia, ni en el detalle en el que se detuviese. La mirada selectiva del autor capacita a esos dibujos a retrotraer y rescatar esos lugares en el tiempo personal de cada individuo.

Resulta ineludible no hacer referencia al famoso cuaderno de Villard d' Honnecourt, que podría ser considerado como el primer cuaderno personal de Apuntes. Este peculiar arquitecto francés del siglo XIII, que podríamos considerar en cierta manera como un claro precursor de Da Vinci, fue pionero en la disciplina apuntística como medio gráfico para expresar conceptos, mecanismos y análisis visuales. Sin embargo, a partir del Siglo XX muchos son los autores que han optado intencionadamente por publicar sus experiencias gráficas desde esta óptica: Como retrospectivas de su trabajo más íntimo, una especie de confesión de sus diálogos interiores. Artistas veteranos como el escultor Venancio Blanco o jóvenes valores del arte contemporáneo como Moisés Mahiques y Josu

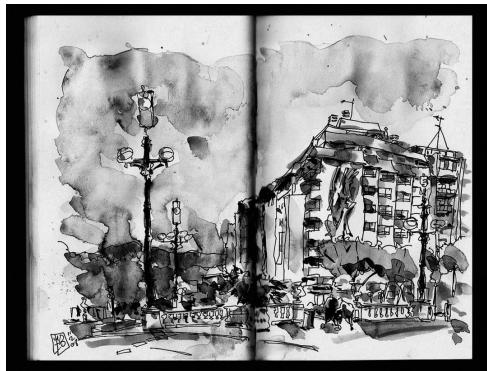


Figura 4 · Josu Maroto (2008), *Donostia01*. Tinta y aguadas de acuarela sobre cuaderno, 34 x 25 cm. (Maroto, 2012)

Maroto muestran cada cierto tiempo los diarios gráficos que han ido acumulando en torno una etapa creativa.

Blanco (Salamanca, 1923) mantiene a sus 89 años una férrea disciplina diaria respecto al dibujo (Figura 2). Una disciplina al tiempo que una necesidad vital. Archiva cuidadosamente todos y cada uno de sus apuntes o bocetos, ubicándolos y datándolos con escrupuloso rigor de cara a una futura contemplación:

El dibujo te guía, te ayuda a descubrir y logra de ti lo que ni siquiera sabes que está ahí. En definitiva, te enseña a sentir y a expresar sentimientos. Es el lenguaje más hermoso con el que contamos los hombres, porque te muestra cómo manejar la herramienta, que es la mente, la idea. El dibujo abarca todas las acciones de la vida (comunicación personal, 2008).

Mahiques (Valencia, 1976) utiliza el papel como testigo de la expresión primera. Lo concibe como soporte y única prueba de la idea directa, sin posible rectificación. Muestra los dibujos de sus cuadernos junto con los de gran formato y mayor elaboración, otorgándoles la misma categoría y protagonismo dentro de sus proyectos expositivos (Figura 3).

El caso de Josu Maroto (San Sebastián, 1974) resulta bastante singular. Arquitecto de profesión, y apasionado del dibujo, concretamente en la faceta del apunte urbano, desarrolla una actividad incansable dibujando cada lugar donde se encuentra. Mediante internet ha encontrado la vía ideal para la publicación de sus trabajos (Figura 4). Tanto en su blog personal, como en plataformas colectivas como 'UrbanSketchers Spain' o 'De vuelta con el cuaderno', se dan cita, conservando el carácter de inmediatez original, numerosos dibujantes que

comparten sus experiencias gráficas en la búsqueda de lo esencial, encontrando en el apunte, el boceto y el cuaderno, el medio idóneo para ello. Plataformas digitales de este tipo han proliferado enormemente en los últimos años, convirtiéndose en un fenómeno social en el que los blogs son utilizados como grandes paneles para conocer y dar a conocer el trabajo artístico de sus miembros, formando parte de una galería en la red. De igual modo que el libro tradicional ha visto como su formato impreso ha sucumbido a la era de la digitalización, ¿no son por tanto, este tipo de blogs, una nueva categoría de libros de artista?

Conclusión

Las líneas que definen las formas en el espacio gráfico de los cuadernos; las manchas, tramas y borrones, e incluso, los casuales accidentes que pudieran aparecer en el acto de dibujar, crean un ritmo, una danza gráfica que equivale a la energía vital de quien la gestó. Eso es su grafismo, su *genoma*, un impulso elemental, instintivo, ciertamente visceral y aún así, preciso. Es el medio más directo para transmitir el pensamiento en un instante, y gracias a esa instantaneidad, el cuaderno de dibujos es el mejor escenario posible para bailar esa danza.

Podemos advertir por tanto, como en la actualidad, pese al avance y el protagonismo que han cobrado los medios técnicos al alcance de cualquier autor y al que sin duda, es difícil resistirse, sigue existiendo una legión de artistas que son buena muestra de esa estirpe de dibujantes o *grafiadores* de una vida dedicada a la expresión plástica basada en el quehacer diario, en el continuo diálogo entre mente y papel, en la recopilación de ideas trazadas, dignos herederos de aquel arquitecto nacido en Honnecourt que cazaba todo cuanto veía... y lo guardaba.

Referencias

- Blanco, Venancio (2001) *Dibujos. Venancio Blanco*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca ISBN: 978-84-7797-162-7
- Drucker, Johanna (1995) *The Century of Artists' Books*. Nueva York: Granary Books ISBN: 978-1-887123-69-3
- Espejo, Bea (2012) ¿De qué hablamos cuando hablamos de libro de artista? [Consult. 2012-05-17] Disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/30893/De_que_hablamos_cuando_hablamos_de_libro_de_artista
- Mahiques, Moisés (2012) *sitio web oficial del artista*. Fotografía. [Consult. 2012-03-19] Disponible en <http://www.moiseshahiques.com/sex-happening-location/>
- Maroto, Josu (2012) *sitio web oficial del artista*. Fotografía. [Consult. 2012-02-11] Disponible en <http://josumaroto.blogspot.com.es>
- Naranjo, Francis (2012) *sitio web oficial del artista*. Fotografía. [Consult. 2012-04-18] Disponible en <http://francisnaranjo.blogspot.com.es/>

O Livro de Artista enquanto ferramenta pedagógica

143

INÊS LEONOR COSTA ALMEIDA

Portugal, artista visual. Professora e formadora de oficinas e workshops. Licenciatura em Escultura, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa (FBAUL). Pós-graduação em Educação Artística, FBAUL. Mestrado em Ensino das Artes Visuais, Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 31 de agosto e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O presente artigo propõe a problematização e aplicação do Livro de Artista enquanto ferramenta pedagógica, promotora de competências de criatividade e de reflexão, a partir da definição proposta por Duchamp, de acordo com a qual “é um Livro de Artista se o artista o fez ou se o artista diz que é”, refletindo acerca da natureza maleável das definições de (e relação entre) artista e arte no contexto da sala de aula, propondo o “aluno” como criador-sujeito.

Palavras chave: Livro de Artista / Educação Artística / Criatividade / Ferramenta pedagógica.

Title: *The artist's book as a pedagogic resource*

Abstract: *This article proposes the questioning and the application of the Artist's Book as a pedagogic tool, which promotes the skills of creativity and reflection, using Duchamp's definition as a starting point “it's an Artist's Book if the artist made it or if the artist says that it is”, reflecting on the malleable nature of the definitions of (and relation between) artist and art in the classroom context, proposing the “student” as a creator-subject.*

Keywords: *Arts Education / Artist's Books / Creativity / pedagogical tool.*

Introdução

O Livro de Artista é um tema alvo de várias discussões e diversas definições, podendo mesmo afirmar-se que não existe uma denominação consensual. Pode integrar qualquer forma e ser criado a partir de qualquer material, pode incorporar antigas e novas tecnologias e pode expressar uma imensidão de ideias, sendo assim tão único como o seu autor e tão fugaz, em termos da sua conceptualização e concretização, quanto a própria definição de arte.

Sendo uma temática em crescente desenvolvimento, rica no que concerne à criatividade e à autorreflexão plástica (exemplo marcante, aliás, da dialética entre ambos), o Livro de Artista é hoje alvo de programas curriculares em várias escolas de artes em todo o mundo. A sua natureza evolucionária, transversal a

toda criação artística, fomenta a diversidade (e afirmação ampla) do conceito e constitui não só uma introdução pertinaz às problemáticas dicotómicas que relacionam o autor e a sua obra, mas também permite, e encoraja, um largo espectro de aplicações artísticas que se estabelece entre o mais arcaico dos moldes analógicos à mais imprevisível das possibilidades tecnológicas digitais.

1. O que significa fazer um livro?

De acordo com Niffenerger (Wasserman, 2007), fazer um livro é criar uma forma física para ideias. O mesmo autor sublinha ainda que o livro tem sido o corpo dos pensamentos humanos desde sempre, logo, quando um artista faz um livro pouco comum encontra-se a *brincar* com este corpo ideológico. Pode-se considerar que um Livro de Artista é um livro criado como uma obra de arte original que casa os meios formais da sua realização e produção com os conteúdos temáticos e estéticos neles inerentes.

Alguns livros não possuem imagens, sendo estes categorizados pelo seu esoterismo e inescapável componente visual, que também os separa da poesia concreta. Casos como estes remetem para as palavras de Duchamp: “é um Livro de Artista se o artista o fez ou se o artista diz que é” (Lyons, 1995:53).

A definição duchampiana, bastante abrangente, determina a armadilha inacessível em que o Livro de Artista caiu. Os referidos livros podem parecer mais uma instância de escapismo artístico, elitismo e até de auto indulgência, mas são também indicadores da crescente necessidade para a troca direta e comunicável entre audiências que têm, porventura, mais para ensinar aos artistas do que o já existente público tradicional. “Talvez o Livro de Artista seja um estado de espírito. Apesar da falta de eficácia aparente, eles fazem parte de uma corrente primordial e significativa no mundo da arte” (Lyons, 1995:56).

2. Programas Curriculares

Várias são as organizações que envolvem o Livro de Artista em programas curriculares, como por exemplo a *Brooklyn Artists Alliance*. Este organismo compilou um manual acessível a qualquer professor, através da internet, cujo nome é “*Reading a book educates, making a book is an education*”. No início desta publicação é referido que os livros de artista desenvolvem capacidades linguísticas e visuais quando contamos histórias, aptidões de resolução de problemas, pensamento original e a coordenação motora, particularmente com a prática de fazer livros, que promove a literacia, a criatividade, a autoexpressão e a autoestima.

O Livro de Artista tem um suporte e uma mensagem, o fazer livros encoraja o desenvolvimento da voz, da habilidade para articulá-la e para ser ouvida. O programa pedagógico de Brooklyn visa, essencialmente, proporcionar *skills* e



Figura 1 - Livro de Artista de um aluno, *Livro-Violine*, Projeto pedagógico no âmbito do Mestrado de Ensino das Artes Visuais na Escola Secundária da Portela, (Lisboa. Fonte: própria, 2012)



Figura 2 - Livro de Artista de um aluno, *Jogar e Construir*, Projeto pedagógico no âmbito do Mestrado de Ensino das Artes Visuais na Escola Secundária da Portela, (Lisboa. Fonte: própria, 2012)

técnicas para os alunos, de todas as idades, expressarem as suas ideias através dos seus próprios meios enquanto se cria um espaço para a troca de informação e de experiências.

Também situado em Nova Iorque, o *National Museum of Women in the Arts* lança um manual destinado a professores que tenham interesse em explorar o Livro de Artista como meio pedagógico. Este programa, chamado *ABC, arts, books and creativity*, assenta num currículo que ajuda os estudantes a realizarem conexões entre a arte visuais e a escrita. O currículo promove uma aprendizagem significativa e experienciada do mundo artístico, integrando as artes visuais e as artes linguísticas. O princípio do ABC encontra-se na tónica do desenvolvimento de conceitos e vocabulários, promovendo a aquisição de competências e criando respostas através das artes para aumentar as habilidades de expressão escrita e do pensamento crítico.

Enquanto o Livro de Artista se relaciona com as artes visuais, ele tem uma aplicação direta noutras áreas do currículo escolar, facilitando a sua integração. Atividades de elaboração de livros contribuem para a aprendizagem e alfabetização em áreas curriculares tão diversas como as matemáticas, as ciências, e os estudos sociais. As competências obtidas podem utilizar-se na junção de informação sobre a aprendizagem do estudante neste cruzamento curricular. A alfabetização prática inclui a leitura e a criação de textos, a construção de vocabulário, estruturação de ideias e a comunicação significativa. A matemática inclui a aplicação de conceitos espaciais, sendo portanto possível a utilização do Livro de Artista para o ensino da geometria. No âmbito das ciências, o Livro de Artista pode ser usado para o desenho de observação e também para o mapeamento. No que se refere a competências para a vida, estão incorporadas a resolução de problemas de autogestão e de cooperação com outros.

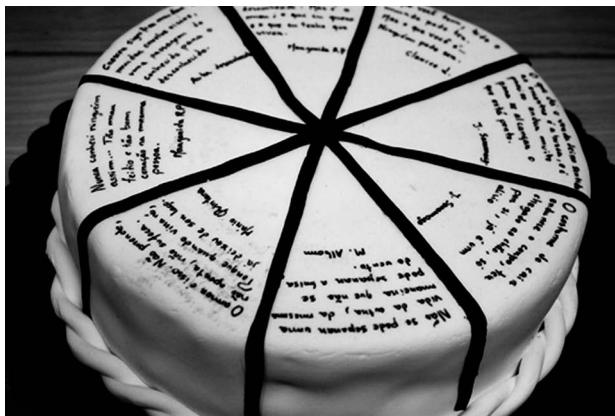


Figura 3 · Livro de Artista de um aluno, *Discos de Vinil*, Projeto pedagógico no âmbito do Mestrado de Ensino das Artes Visuais na Escola Secundária da Portela, (Lisboa. Fonte: própria, 2012)

Figura 4 · Livro de Artista de um aluno, *Páginas em fatias*, Projeto pedagógico no âmbito do Mestrado de Ensino das Artes Visuais na Escola Secundária da Portela, (Lisboa. Fonte: própria)

O currículo *ABC* integra três fases essenciais. A primeira diz respeito à observação, isto é, proporcionar aos alunos a oportunidade para observar cuidadosamente, considerar, descrever e desenhar, discutindo, facilitando a curiosidade, o questionamento e a descoberta. Ainda neste primeiro momento, o currículo propõe uma série de perguntas essenciais, sendo estas as seguintes: Qual é a forma do livro? Qual a sua cor? Quais os materiais usados na sua conceção? Existem palavras? Podemos manuseá-lo? Como podemos lê-lo? Parece-se com um livro que encontramos numa livraria? Quais as diferenças e as semelhanças entre este e um livro regular? Como descreveria este livro de artista a alguém que não consegue ver?

Na segunda fase, encontra-se a criação. Aqui, os alunos deparam-se com problemas resolúveis num número infinito de possibilidades, permitindo-lhes aplicar conhecimentos e fazer novas descobertas. A exploração das potencialidades de cada matéria tem formas ilimitadas, promovendo assim a experimentação convencional e não convencional de materiais.

Nesta fase de criação do livro de artista, o programa apresenta um planeamento estratégico que conduz os alunos à escolha de diferentes categorias: ideia, forma, texto, imagens e materiais. Na escolha da forma do livro está inerente a reflexão sobre qual a que melhor expressa as suas ideias. Na escolha de materiais a utilizar, os alunos realizam uma lista sobre quais os mais aconselháveis no seu trabalho.

A etapa final do currículo *ABC* integra a reflexão, que se afirma como uma parte essencial do processo, especialmente no que toca à aprendizagem e à aquisição de novas competências. Na reflexão importa salientar questões como: quando recordamos o nosso trabalho, o que nos leva a compreender ou a pensar? O que mais nos surpreende? Que questões levanta o trabalho realizado?

3. Principais valências no ensino

Podemos confirmar um vasto leque de possibilidades que abarcam o Livro de Artista, tanto ao nível dos conteúdos como na tónica formal. Um livro de artista é um contentor de ideias que permite desenvolver competências de criatividade, de imaginação e de reflexão, enquanto potencia a autorreflexão, realçando neste seguimento temáticas autobiográficas.

Por outro lado a exploração do Livro de Artista na sala de aula fomenta a interpretação de obras de arte já existentes, desenvolvendo o pensamento crítico e modos próprios de expressão, conquanto permite explorar materiais e técnicas diferenciadas. Esta ferramenta aproxima os alunos do universo livresco, cada vez mais importante num mundo contemporâneo em que o papel do livro sofre uma mutação imprevisível.

As imagens que seguem são uma amostra de trabalhos finais realizados por uma turma do 12º ano num projeto pedagógico desenvolvido com recurso à ferramenta pedagógica: Livro de Artista. A pluralidade dos objetos confirma a aquisição das referidas valências enquanto atesta à perspectiva duchampiana, já que foram realizados por criadores-sujeito que por sua vez afirmaram que os objetos eram livros de artista.

Conclusão

En quanto professores de artes, acreditamos que o Livro de Artista pode ser um elo de ligação entre várias disciplinas, proporcionando a interdisciplinaridade, fomentando “inspiração” aos professores de outras áreas curriculares e contribuindo para o cruzamento de interesses nos alunos.

Demonstradas as potencialidades desta temática, enumerámos as possibilidades desta ferramenta pedagógica, fundamentando a emergência destes conteúdos e a sua importância para estudantes de hoje. Acreditamos que o ensino da arte deve introduzir ideias e imagens que ajudem os estudantes a descobrir, a selecionar, a combinar e a sintetizar, levando-os a pensar criticamente sobre o mundo que os rodeia e fazendo ecoar as questões: *Como? Porquê? Para quê?*

Referências

- Bodman, Sarah (2005). *Printmaking handbook, Creating Artists' Books*, London: A & C Black
- Bodman, Sarah, SOWDEN, Tom (2010). *A Manifesto for the Book*, Bristol: Impact Press, the University of the West of England
- Drucker, Johanna (2004). *The Century of Artists' Books*, New York: Granary Books
- García, Hortensia, (2010). *Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión*, Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación
- Lyons, Joan (1985). *Artists' books: A Critical Anthology and Sourcebook*, New York: Peregrine Smith Books
- Wallace, Eilenn (2011). *Masters: book arts: major works by leading artists*, New York: Lark Crafts
- Wasserman, Krystyna (2007). *The Book as Art, Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*, New York: Princeton Architectural Press

Contactar a autora:

ineslcostalmeida@gmail.com

3.

Edições
Original articles
Artigos originais

O Livro Negro de Rui Chafes

ROGÉRIO PAULO RAPOSO ALVES TAVEIRA

Portugal, artista visual. Professor Auxiliar, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Licenciado em Arquitectura e Doutorado em Belas-Artes.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Este artigo aborda a relação entre a poética do ferro e do papel do escultor Rui Chafes, a partir do livro/catálogo *Involução*.

Palavras chave: Abismo negro / Involução / Livro escultura / Rui Chafes.

Title: *Rui Chafes' Black Book*

Abstract: This article focuses on the connection between the iron and paper poetics on the work of sculptor Rui Chafes through his book/exhibition catalogue *Involução*.

Keywords: Black abyss / *Involution* / Rui Chafes / Sculpture book.

Introdução

O livro de Rui Chafes, que exploraremos neste artigo, foi realizado aquando da sua exposição de arte pública intitulada *Involução*. Esta exposição teve lugar na Casa-Museu Teixeira Lopes, entre 28 de junho e 24 de agosto de 2008. O livro, editado pela Edilidade de Gaia, de algum modo, constituía-se como catálogo desta *Involução*. No entanto, quem folheia um destes “catálogos”, percebe quão longínqua esta palavra se apresenta do objecto. Este livro apresenta-se-nos como uma escultura de papel negro que nos inquieta tal como as esculturas em ferro deste homem medieval preso neste tempo. Preso na sua alma, tal como o ferro está preso no negro de cada uma das suas esculturas.

São as relações entre a sua poética de ferro e a de papel que aqui abordaremos.

1. Páginas queimadas

Numa noite conheci o escultor Rui Chafes. Nessa noite falou-me apaixonadamente de um livro negro, absolutamente negro. Alguns dias depois abri um pacote cuidadosamente fechado, entregue por alguém que, como eu, não

conhecia o peso da sombra. A palavra cumpriu-se e eu folheei pela primeira vez o livro negro. Páginas e páginas absolutamente negras, interrompidas por aforismos ou ocasionais fotografias a preto e branco, algumas em negativo, onde as sombras são brancas e a luz é negra.

Lembrei-me dos manuscritos que o escultor queima e encerra em caixas de aço seladas (Chafes, 2006: 23). Seriam aquelas páginas negras as inúmeras páginas de texto queimadas, agora expostas à luz de quem as conseguisse ler? Um palimpsesto infinito de palavras e fogo conformado em rigorosas e sucessivas páginas retangulares de 19,1 por 25,5cm, só acessíveis ao espírito? Como uma das igrejas abandonadas de Tonino Guerra que ficou reduzida a uma mancha preta quando numa noite um raio a atingiu.

Agora a gente do vale vem cá acima rezar ao pé da mancha preta de cinzas e, quando levanta os olhos, vê ali à frente por um momento a cabana em pé, e o raio ainda não caiu (Guerra, 1997: 26).

Os fragmentos em letras brancas que afloram no negrume deste livro adensam a ideia que o negro é a sobreposição de tudo o que Rui Chafes escreveu, umas vezes queimado, outras, poucas, guardado ou publicado em livro. No terreno queimado e fértil deste livro as palavras que podemos ler são como flores de gelo branco. Flores que poderão, através do seu pólen, espalhar-se e florescer algures, tal como os fragmentos de Novalis, para quem tudo era semente (Chafes, 2000: 10).

Ou, como falava Zaratustra:

Sou uma floresta de árvores escuras e de trevas; mas os que não têm medo da minha sombra descobrirão roseiras debaixo dos meus ciprestes (Nietzsche, 1988: 119).

Quem arriscar entrar nesta escuridão que é, em tudo, semelhante à escultura deste artista, poderá encontrar flores, sejam elas de ferro, gelo, lágrimas ou cinza, mas para isso há que não ter medo dos terrores do espírito. A noite instaura a dissolução dos corpos e, no rio negro seco deste livro, flutuam apenas algumas palavras e imagens.

Se este escultor de ferro e fogo diz que “a única coisa que um artista deveria trazer a debate é a sua obra” mais “complicada do que as nossas pobres teorias” (Chafes, 2006: 23), então o negrume destas páginas é a forma ideal de um não escritor deixar escrito tudo o que o inquieta, influencia, ama e perturba. Tudo adensado numa sombra única. Um livro.



Figura 1 · Rui Chafes, *Involução*, 2008. Capa e algumas páginas inferiores. Desenho gráfico de Pedro Falcão e fotografias de Alcino Gonçalves.

2. Dos Abismos

Hölderlin escreveu que os criadores estão nos cumes prontos a serem atingidos por um raio. Separados por abismos negros, estes cumes tocam o céu e despenham-se na terra. Terra “que é a mãe de todas as coisas e traz em si o abismo” (Heidegger, 2004: 32). Por entre os cumes estão poéticas acumuladas nesses vales negros. Rui Chafes evoca estes abismos através de um livro onde todos os saberes se fundem e se inscrevem carbonizados no fluir de um rio negro. Dos cumes, agora vazios, onde se encontravam Hölderlin, Rilke, Nietzsche, Novalis, Beckett, Trakl, Riemenschneider, Pasolini, Tarkovsky, e tantos outros, precipita-se ainda e sempre, porque o tempo dos cumes é longo, matéria que se acumula no espaço entre eles. Um espaço mais além, abissal, perigoso como “o mais perigoso de todos os bens, a língua” (Heidegger, 2004: 64). Heidegger aprofundou este “perigo da língua” hölderlineano resumindo-o em cinco pontos:

1. (...) é *ela* que primeiro o coloca (*Homem*) na esfera do ser (...); 2. (...) traz em si, de um modo intrínseco à sua essência, a decadência (...); 3. (...) suporta e define totalmente o ser-ai do *Homem* (...); 4. (...) podendo tornar-se o meio pelo qual o *Homem*, (...), se vira, de forma blasfema, contra a consciência e contra os deuses; 5. A língua, (...), não é nada que o *Homem* possua, mas pelo contrário, é aquilo que possui o *Homem*. O que é o *Homem*? Somos um diálogo (Heidegger, 2004: 75-76).

Heidegger conclui nesta análise de Hölderlin que a “poesia instaura o Ser. A poesia é a linguagem primordial de um povo.” (Heidegger, 2004: 76). É a consciência deste poder primordial da poesia que tem estimulado Rui Chafes a “cheio de mérito, mas poeticamente” habitar esta Terra (Hölderlin, 2000: 209).

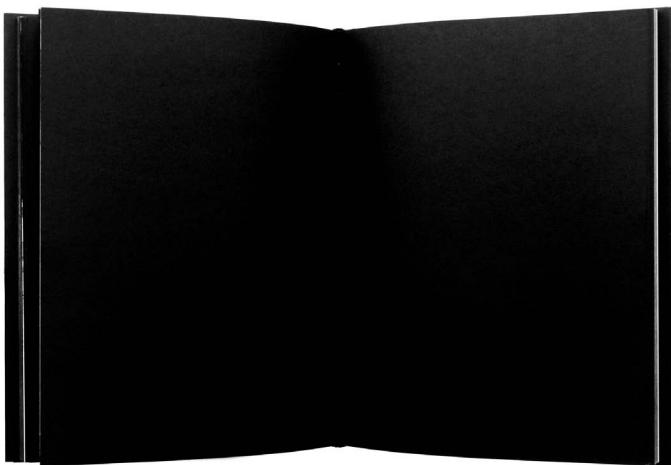


Figura 2 - Rui Chafes, *Involução*, 2008.

Página dupla interior.

O tem impelido a construir uma obra sempre arrancada dos vales sombrios e frios por onde o seu espírito voa. Só com a visão da águia pode o artista olhar para estes vales escarpados e encontrar, despenhando-se neles, o alimento da sua poesia, fazendo saltar rochedos com a força incoercível da sua vontade. Como a águia, saboreia “os terrores do espírito” e mergulha em chamas porque “qualquer conhecimento profundo é gelado” (Nietzsche, 1988: 115). Mas é também a consciência da língua que o faz construir um livro cheio de vazios negros onde só chegam o vento e as cinzas. É neste vazio negro como a noite que aterroriza, que somos confrontados com os perigos da língua e da imagem. A escultura não se diz nem se escreve, as palavras só podem ajudar a elevar a voz das fontes jorrantes. A escultura não cabe num livro, só pode ser livro. Com o livro *Involução*, Rui Chafes procura dar-nos o que nos dá com a sua escultura, um toque de alma. Um dissolver noturno e momentâneo do corpo para que possamos fugir aos perigos da língua.

Existe uma zona, para além da humanidade, onde a língua é o silêncio. Ali não se usam palavras e os únicos valores que demonstram um módulo de pensamento são Verdade e Beleza (Chafes, 2008: 49).

Esta é a zona onde se inscreve este livro. A grande voz vem do silêncio sagrado que emana das páginas negras. Uma voz com pronúncia maioritariamente alemã, mas inaudível para os que não crêem na Verdade e na Beleza.

Mas é também o antagonismo entre os dois extremos, início da vida e morte, em simultâneo, que Rui Chafes instaura neste silêncio, que é a sua obra. "Se o criador deve ser ele próprio a criança que se trata de dar à luz, é preciso que ele aceite também ser a mãe em trabalho de parto e as dores do parto." (Nietzsche, 1988: 94). Como o fluir de um rio e a sua nascente num mesmo instante. A instauração do antagonismo do ser primordial. Aquele que flui mas que, em sincronia, evoca o seu nascimento. Um rio hölderlineano. Um rio que percorre os abismos entre cumes e seca pelo fogo da Vontade numa sucessão de papéis rigorosamente cortados e encadernados.

Conclusão

É do errar, das quedas e das vertigens dos vales situados entre os cumes onde se encontravam os criadores que nos chega este livro como uma genuína emanação da personalidade deste artista e das "sombras daqueles que já foram" (Hölderlin, 2000: 71). Palimpsesto de palavras e imagens mágicas impressas em cada folha até o negro se instaurar como absoluto, como um luto sagrado. Um luto para onde só podemos lançar-nos num movimento antagónico, não em direção ao sol, mas à nossa sombra. Neste luto sagrado a luz é, por vezes, negra como uma *Involução*.

Referências

- Chafes, Rui (1995) *Würzburg, Bolton, Landing*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0383-1.
- Chafes, Rui (2000) *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0303-3.
- Chafes, Rui (2006) *O Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0975-9.
- Chafes, Rui (2008) *Involução*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. ISBN 978-972-581-053-8.
- Guerra, Tonino (1997) *O Livro das Igrejas Abandonadas*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim. s/ISBN.
- Heidegger, Martin (2004) *Hinos de Hölderlin*. Tradução de Lúmir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 972-771-348-3.
- Hölderlin, Friedrich (2000) *Hinos Tardios*. Tradução e prefácio Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0547-8.
- Hölderlin, Friedrich (2009) *Fragmentos de Píndaro*. Tradução notas e posfácio de Bruno C. Duarte. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 978-972-37-1470-8.
- Nietzsche, Friedrich (1988) *Assim Falava Zarathustra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editora. s/ISBN.

Memorias y otros micro-relatos

MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ CALDAS

Espanha, artista visual. Contratada-Doutora na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo.

Artigo completo recebido o 8 de setembro e aprovado o 23 de setembro de 2012.

Resumen: Se analiza el libro Kaddish de Christian Boltanski atendiendo a su forma, estructura, principios y ritmo narrativos, así como al efecto emocional que su lectura provoca en el receptor. Boltanski recoge procedimientos del arte conceptual para elaborar micro-relatos que indagan en la condición humana y la memoria.

Palabras clave: Boltanski / Kaddish / micro-historia / relato visual / arte postconceptual.

Title: *Christian Boltanski: Memories and other microhistories*

Abstract: *Kaddish book by Christian Boltanski is analyzed according to form, structure, narrative principles and rhythm, and emotional effect of reading. Boltanski uses conceptual art procedures to create micro-stories about human condition and memory.*

Keywords: *Boltanski / Kaddish / Microhistory / Visual Story / Post-Conceptual Art.*

Introducción

Christian Boltanski (París, 1944), artista postconceptual célebre por sus monumentales instalaciones, ha producido libros de artista con continuidad. Entre 1969 y 1996 ascendían a 56 (Boltanski, 1996: 207-210). Muchos auto-editados, otros publicados por editoriales o centros artísticos. Aunque algunos acompañan una exposición del artista, ni la ilustran ni la documentan sino que constituyen un nueva obra visual, diferenciada y autónoma.

Siguiendo la distinción de Seth Siegelaub, curador y editor del arte conceptual, constituyen información primaria, son obra artística presentada en un medio impreso, “por oposición a la información secundaria sobre arte que aparece en revistas, catálogos, etc.” (Battcock, 1977: 130).

1. Kaddish: plegaria en memoria de los muertos

En sus inicios Boltanski reconstruía su infancia y adolescencia. En 1972

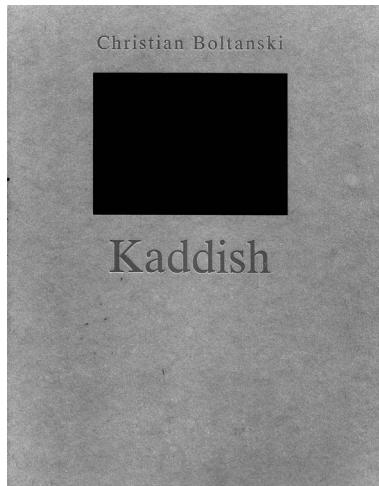


Figura 1 · Portada del libro *Kaddish* de Christian Boltanski, 27 × 22.2 × 5.6 cm. (Boltanski, 1998b).

Figura 2 · *Kaddish* de Christian Boltanski, doble página del capítulo *Menschlich*. (Boltanski, 1998b).

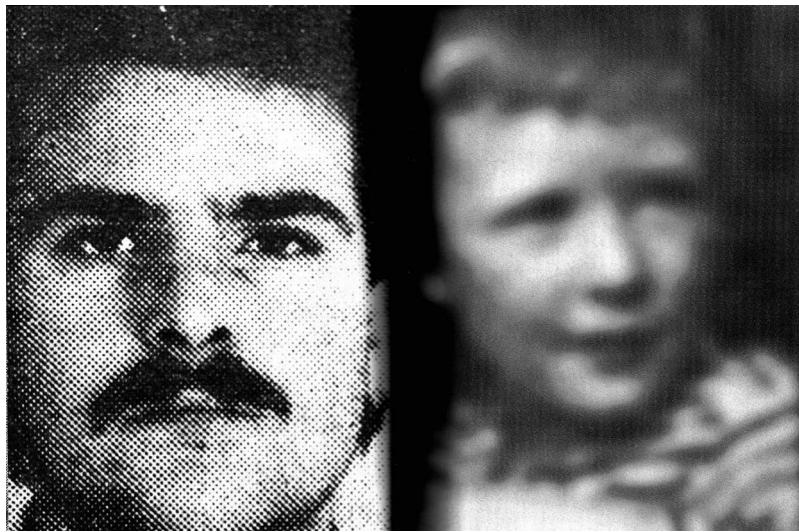


Figura 3 · *Kaddish* de Christian Boltanski, doble página del capítulo *Menschlich*. (Boltanski, 1998b).

Figura 4 · *Kaddish* de Christian Boltanski, doble página del capítulo *Menschlich*. (Boltanski, 1998b).

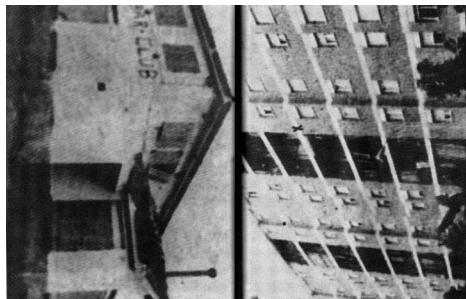


Figura 5 · *Kaddish* de Christian Boltanski, doble página del capítulo *Örtlich*. (Boltanski, 1998b).

empieza a interesarse por *el otro*. *Kaddish* (Boltanski, 1998b), plegaria que en la religión judía se reza en memoria de los muertos, representa el punto más álgido de sus libros de artista tras ese giro.

Es una letanía de 1.138 imágenes fotográficas en blanco y negro agrupadas en las categorías de seres humanos (*Menschlich*), objetos personales (*Sechlich*), lugares (*Örtlich*) y muertos (*Sterblich*). Invita a reflexionar sobre la condición humana, su contingencia y fragilidad, alcanzando una intensidad equiparable a la de sus abrumadoras instalaciones, si bien activando mediante otros recursos la emocionalidad.

1.1 Forma y estructura

Kaddish es un libro voluminoso cuya cubierta, estampada en rojo y negro, es de cartón rígido y gran sobriedad. En la portada, un cuadrado negro anticipa el carácter fúnebre de su contenido, a la vez que remite al uso de este elemento en la pintura desde las vanguardias.

El papel es fino y la impresión offset. Es un libro visual, donde cada imagen ocupa una página -en su mayoría a sangre- sucediéndose a través de páginas pares e impares. No hay ningún texto introductorio ni crítico. Las únicas indicaciones lingüísticas son cuatro palabras que dan inicio a cada uno de los capítulos -*Menschlich*, *Sechlich*, *Örtlich* y *Sterblich*- designando las categorías de imágenes que contienen. Impresas en la parte derecha de una doble página blanca, funcionan también como breves pausas en la retahíla de imágenes.

Las fotografías son pobres y sin pretensión estética. Proceden de álbumes familiares, foto-matón y medios impresos o fueron realizadas sin alarde técnico, buscando el valor informativo y la neutralidad. A la calidad *amateur* se suman imperfecciones del procesado de las imágenes: fotos borrosas o movidas, contrastes pobres o extremos, veladuras, grano, manchas...

Boltanski acentúa la indefinición de las imágenes encontradas mediante varias estrategias: les añade un plus de desenfoque -en ocasiones llevándolo al extremo; algunas las amplía sobredimensionando su trama de puntos; sobre las imágenes de los dos últimos capítulos -*Örtlich* y *Sterblich*- introduce un velo gris-azulado y muy oscuro respectivamente- que apaga las luces y elimina detalles. Con estas estrategias queda atenuado *lo insopitable*, al mostrarlo y ocultarlo a la vez.

También emplea otro recurso atenuante: enfriar el contenido al presentarlo bajo la inexpresiva forma del inventario y la objetividad de la catalogación. Como ha indicado Sontag (1996: 238) respecto a autores como Brecht, en *Kaddish* la forma no duplica el contenido, sino que lo contrarresta al introducir un tema eminentemente cálido en un contexto frío.

1.2 La lectura

La lectura de *Kaddish* es acumulativa. El autor ha concebido el libro de modo similar a sus exposiciones: “como una globalidad, el espectador no está invitado a mirar una imagen y luego otra, sino más bien a dejarse absorber y trazar un camino” (Boltanski, 1996: 110).

Las imágenes del primer y extenso capítulo dedicado a la humanidad (*Menschlich*), responden a la estética del retrato popular (Bourdieu, 2003). Reflejan los momentos considerados importantes en la vida familiar que atestiguan y reforzán la cohesión del grupo, atesorando sus recuerdos: celebraciones (bodas, reuniones de familia), momentos de ocio (excursiones, fiestas). Y centenares de rostros -sobre todo de niños y adolescentes- miran directamente a la cámara. Nos miran desde las páginas del libro.

Estas fotos que rezuman ternura, amor, felicidad o despreocupación, empiezan a salpicarse de notas fúnebres: cuerpos tendidos, con signos de muerte violenta; rostros de niños muertos nos recuerdan que la infancia no se libra de la muerte; tampoco del desamparo: retratos de niños que buscan a sus padres, con sus datos identificativos debajo.

Al dolor y la vulnerabilidad, se sumará el horror de la guerra: hacia el final del capítulo se intercalan fotografías de militares nazis bailando, casándose, con sus niños, junto al árbol de navidad...

Si la muerte está omnipresente en la obra de Boltanski, también le inquieta la noción de culpabilidad:

¿Puede cualquiera de nosotros ser un asesino? ¿un buen padre de familia puede cometer un crimen? (...) Quise expresar que los criminales no eran muy diferentes de los otros hombres y que un agente de la SS podía besar a su niño por la mañana y matar decenas de otros por la tarde (Boltanski, 1996: 105).

Los rostros anónimos, yuxtapuestos a las imágenes de los militares, los leemos como víctimas de esos verdugos. Duele verlos sonreír, ajenos a lo que les va a suceder: como decía Barthes (1990: 165), sabemos que van a morir, que han muerto.

El poso que dejan las páginas pasadas, condiciona la lectura de las que les suceden: las miradas en primer plano se vuelven acusatorias; los objetos (*Sechlich*) semejan más huérfanos; los lugares (*Örtlich*) escenarios de tragedia; y, finalmente, los cadáveres (*Sterblich*), apenas legibles, parecen sumergidos en las tinieblas.

Gradualmente, el libro se va apagando, ensombreciendo, tanto a nivel del objeto representado como de la representación. Como mencionamos, Boltanski añade un velo gris en el penúltimo capítulo, en el último es casi negro. Provo- ca un efecto similar al logrado en sus instalaciones con la iluminación, atenuándola para crear un penumbroso escenario de muerte. Dice el autor: "Quiero hacer llorar a la gente. El arte debe crear emociones" (Boltanski, 1998a: 34).

La intensa emoción que *Kaddish* provoca también se debe al formato: el libro entabla una relación de estrecha intimidad con el lector, es un objeto próximo, táctil, frente a la lejanía que impone la obra de arte aurática (Benja- min, 1973). Además, las fotografías apaisadas también se disponen en sentido vertical, de tal modo que el lector ha de girar el libro para leerlas, manipulando el objeto aún más.

1.3 El arte de evocar

Kaddish, por su organización secuencial y ritmo, tiene un carácter narrati- vo, pero no ofrece ninguna conclusión. El autor no moraliza, expone con im- parcialidad; da libertad al lector para elaborar significados a partir de su me- moria personal:

Lo que intento hacer es contar pequeñas historias y estas historias presentan preguntas. Pero yo no hablo con las palabras, sino con las imágenes; no hay respuestas, sino preguntas que incitan a otras preguntas. (...) La obra de arte es para mí una especie de estímulo que excita al espectador y que le permite recrear una sensación. Siempre es el espectador el que hace la obra, el artista le muestra una imagen que el ya conoce y este la va a releer con su propio pasado, con sus propias experiencias (Boltanski, 1996: 108).

1.4 Bricolage de micro-relatos

La narración también carece de principios jerarquizantes. No sólo por su arbitrariedad -podían incluirse más o menos imágenes, colocarse antes o des- pués — sino por dar visibilidad a lo *insignificante*: objetos banales e individuos

anónimos, Boltanski se interesa por el ‘hombre sin cualidades’ (Boltanski, 1996: 115). Rescata micro-historias porque “La gran historia permanece en los libros, pero la pequeña historia es muy frágil” (Boltanski, 1998a: 36).

Recupera fotos de contextos diversos, las incorpora en una obra y aún las reutilizará. Así, las fotos de Kaddish anteriormente las utilizó en instalaciones y en otros libros de artista. Como un bricoleur, compone y recompone, creando cadenas de ready-mades.

Conclusión

Kaddish hereda de la renovación del libro de artista que se produce en los años 60 desde el arte conceptual: el libro sin manualidad, puramente textual o visual, medio de difusión y exposición a la vez. Ese vínculo también se extiende al objeto de la representación -lo banal y lo cotidiano- a la forma -modo de presentación neutral, imágenes estéticamente pobres- o al interés por la fotografía como instrumento de registro y por su valor comunicativo.

Pero frente a las afirmaciones asentimentales de aquellos, Boltanski se vuelca en lo humano, la forma es poética y metafórica y su obra emocional. En sus palabras, “Mi arte no es intelectual, (...) mi deseo es hacer un arte *sentimental*” (Boltanski, 1996: 108).

Referencias

- Barthes, Roland (1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós. ISBN: 84-7509-621-2
- Battcock, Gregory [ed.] (1977) *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-0667-7
- Benjamin, Walter (1973) *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-1091-X
- Boltanski, Christian (1996) *Christian Boltanski: Advento e outros tempos*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. ISBN: 84-453-1662-1
- Boltanski, Christian (1998a) *Christian Boltanski: Compra-venta v.1*. Valencia: Consorci de Museus. ISBN: 84-482-1869-4
- Boltanski, Christian (1998b) *Christian Boltanski: Kaddish*. París: Éditions des musées de la Ville de Paris; München: Gina Kehayoff. ISBN: 3-929078-83-X
- Bourdieu, Pierre (2003) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1943-4
- Sontag, Susan (1996) *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara. ISBN: 84-204-2859-0

Correr em Paralelo – Dois Livros e Dois Títulos de Eduardo Batarda

CARLOS CORREIA

Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas (ESAD, Caldas da Rainha); Projecto Individual em Pintura (Ar.Co); Mestrado em Artes Visuais / Intermédia (Universidade de Évora); Doutorando em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O presente artigo propõe um ponto de vista sobre as ligações da obra do pintor Eduardo Batarda com o Livro e com a criação literária. Partindo de dois livros por si produzidos, bem como de dois longos títulos de pinturas da sua autoria, iremos mostrar como os primeiros podem ser entendidos enquanto Livros de Artista e os segundos enquanto criações literárias.

Palavras chave: Livro / pintura / criação / reprodução / cópia.

Title: *Running in Parallel – Two Books and Two Titles from Eduardo Batarda*

Abstract: *This article proposes a viewpoint on the links of Eduardo Batarda's works with Book and with literature. Starting from two books produced by him, as well as from two long titles of his own paintings, we will show how the formers should be understood as Artist Books and the seconds as literary creations.*

Keywords: *Book / painting / creation / reproduction / copy.*

O Pintor

Eduardo Batarda nasceu em Coimbra em 1943. Durante três anos (1960-1963) estudou Medicina nessa mesma cidade, mas viria a trocar este curso pelo de Pintura, que concluiu na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1963-1968). Rumou depois a Londres, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, para estudar no Royal College of Art (1971-1974). Regressou a Portugal e foi Professor na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Assumindo desde cedo uma posição crítica em relação ao mundo da arte, tem sido através de um requintado sentido de humor que Eduardo Batarda tem marcado a sua presença no panorama artístico nacional, alcançando uma posição de destaque que é hoje



Figura 1 · Eduardo Batarda, *Eat That Chicken*, 1973. Tinta-da-china e aguarela sobre papel. Col. MACS, Porto.

consensual. Está representado nas mais importantes colecções portuguesas e recebeu alguns dos mais destacados prémios do nosso país. Fez crítica de arte, foi autor de muitos dos textos que acompanharam as suas exposições. O tom mordaz e, por vezes, autodepreciativo que apresenta nos seus textos e entrevistas tem sido uma imagem de marca. No texto de apresentação da exposição que o Centro de Arte Manuel de Brito lhe dedicou em 2009, há uma frase da sua autoria que julgamos poder servir como exemplo da sua postura: “fiz sempre o possível por agradar, por fazer o que julgo importante para pertencer ao meio, por ser aceite e integrado. Parece-me um bocadinho injusto, e desde há tanto tempo, ser o único mau artista do meu país.”

O artigo

Propomos uma reflexão sobre dois pontos menos comentados da obra de Eduardo Batarda: dois livros produzidos pelo pintor, bastante diferentes entre si mas unidos pela proposta de qualquer um dos dois poder ser entendido enquanto Livro de Artista; e dois títulos que o artista atribuiu a outras tantas pinturas datadas de 2009 e dos quais ressalta a relação crítica entre a imagem e a palavra que, desde sempre, tem pontuado a obra deste artista. Pretendemos, desta forma, abordar o tema do Livro de Artista na obra de Eduardo Batarda, cuja produção mais divulgada junto do grande público consiste na pintura — seja ela de telas que se encaixam no cada vez mais escorregadio conceito de abstracção, seja de aguarelas de cariz mais figurativo (figura 1).

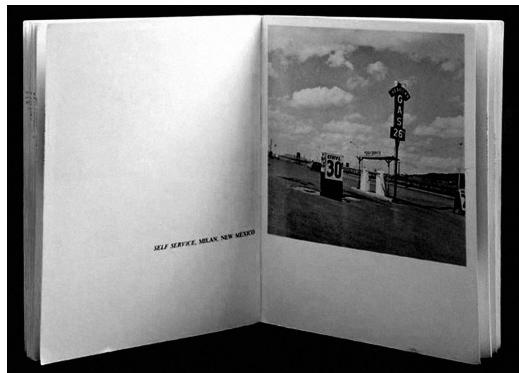


Figura 2 · Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, 1966.

Figura 3 · Anselm Kiefer, *Das Buch*, 1985. Escultura; técnica mista / assemblage / collage, chumbo, aço e zinco, (289 x 542 x 86 cm). Modern and Contemporary Art Council Fund and Louise and Harold Held.

Antes de entrarmos na discussão das referidas obras, parece-nos conveniente fazer uma sucinta abordagem à noção de Livro de Artista. Para tal, enumeraremos dois artistas que, no decorrer das respectivas carreiras, recorreram ao Livro de Artista como meio de expressão.

1. Livros e artistas

Não descartando a possibilidade da existência de outras interpretações, parecem-nos ser essencialmente duas as actuais classificações da natureza do Livro de Artista: temos, por um lado, os investigadores que consideram que um Livro de Artista deve ser passível de ser reproduzido e/ou editado sem limitações, excluindo desta forma os livros produzidos por processos artesanais. Segundo estes autores, o que o artista diz num Livro de Artista não pode ser dito de outra forma ou por outro médium. Entre os investigadores que defendem estas posições encontram-se Anne Moeglin-Delcroix, Ulisses Carrión, Clive Phillpot, entre outros. Um bom exemplo deste tipo de obra parece-nos ser *Twentysix Gasoline Stations*, obra datada de 1966 e da autoria do pintor Ed Ruscha (figura 2). Esta obra é, por muitos, considerada pioneira no universo dos Livros de Artista.

Por outro lado temos quem defende que os Livros de Artista estão mais próximos do livro-objecto, apresentando-se quase sempre em edições muito reduzidas ou mesmo únicas. Como diz José Tomás Féria “No livro-objecto a narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica; a estrutura livro dá lugar à estrutura plástica, nascendo uma outra forma expressiva” (Féria, s.d.). Stephen Bury considera mesmo que os Livros de Artista “são livros, ou objectos com a aparência de livros” (Bury, 1995). Os livros produzidos pelo pintor Anselm Kiefer encontram-se nos antípodas dos da autoria de Ed Ruscha e, consequentemente, mais próximos desta noção de livro-objecto (figura 3).

2. Dois Livros

Os livros que trazemos a discussão encontram-se separados cronologicamente por cerca de trinta e sete anos: o primeiro, *O Peregrino Blindado* data de 1973 (figura 3) e o segundo, *Eduardo Batarda*, de 2010 (figura 4). Apesar de ambos terem sido publicados pela galeria que representa o artista (Galeria111), nenhum dos dois é catálogo ou livro de arte. O segundo cumpre também estas duas tarefas, mas passa a ser mais do que isso precisamente pelo facto de nele conter intervenções de cariz literário da autoria do próprio artista.

O facto de qualquer um dos dois livros terem sido impressos por processos mecânicos e facilmente reproduutíveis, a aliar à entidade que os editou, pode levantar algumas dúvidas quanto à sua natureza, pois é mais comum uma galeria



Figura 4 · Eduardo Batarda, *O Peregrino Blindado* (*the blind penguin*), Ed. Galeria 111, Lisboa, 1973.



Figura 5 · Eduardo Batarda, Ed. Galeria 111, Lisboa, 2010.

editar catálogos e livros de arte sobre os artistas que representa. Mas se atentarmos à descrição de Livro de Artista defendida pelos investigadores referidos no primeiro dos dois grupos que apresentámos no ponto anterior, essas dúvidas serão dissipadas. E isto fica a dever-se, acima de tudo, ao seguinte: o que Eduardo Batarda quis dizer com estes livros, não o podia ter dito de outra forma ou em outro suporte.

O livro *O Peregrino Blindado* é uma obra de difícil classificação. Apresenta-se como sendo da autoria de José Lopez Werner e como tendo sido ‘traduzido e adaptado’ por Batarda Fernandes. Banda desenhada? Reprodução de pinturas em papel sob a forma de um livro? É certamente, um Livro de Artista, pois preenche muitos dos requisitos atrás enunciados. Sobre esta obra diz João Pinharanda o seguinte:

O Peregrino Blindado é uma obra complexa, onde o paradoxo e a contradição irrompem como processos conceituais. Um conjunto heterogéneo de vozes e de discursos manifesta-se na sua autoria, num mosaico de pseudónimos e heterónimos (Pinharanda, 2011:18)

O segundo livro em questão não é apenas composto pelos dois títulos já referidos. Não deixando de funcionar também como um catálogo, é mais do que isso, pois nele o artista diz coisas que não poderia dizer de outra forma. Aqui surge uma aparente contradição, pois os títulos dos quais falámos são também apresentados nas habituais etiquetas que costumam acompanhar as obras em exposições. Mas acontece que no referido livro surgem uma série de outras intervenções literárias do pintor e, estas sim, carecem do suporte livro para existirem. O livro começa com o texto de apresentação da exposição que o Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB) dedicou ao pintor em 2009. É um texto no

qual o autor passa em revista a sua carreira, empreendendo uma viagem pelas obras expostas, não deixando de tecer duras críticas tanto a si mesmo e ao seu trabalho, como ao mundo da arte no qual este se desenvolveu. Esta passagem constitui um bom exemplo dessa postura:

O curioso é que um pintor como eu, considerado “comercial” e retrógrado pelo meio, seja tratado como “difícil” ou inabordável pelo público, que foge com aflição do meu trabalho. Há quem o leve “à experiência” e o devolve à galeria (Batarda, 2009:17)

Surgem depois os longos títulos já referidos (abordados mais à frente) e há ainda lugar para uma intervenção/conversa do crítico Detlev Schneider, personagem criada por Eduardo Batarda. Esta é, do princípio ao fim, pontuada pela ostentação de uma inteligência acutilante e cáustica quanto baste, não deixando (como era manifesta intenção do pintor) de ‘entreter e divertir’ (Batarda, 2009: 7). Como catálogo que também é, o livro apresenta reproduções das pinturas expostas na já referida exposição do CAMB. Resumindo, o que nos leva a sugerir a possibilidade de considerar esta publicação como Livro de Artista e não um mero catálogo, é essencialmente o seguinte: o livro foi escrito pelo artista na sua totalidade e apresenta três obras autónomas: os dois títulos e a entrevista ficcionada.

3. Dois títulos

Quanto aos títulos de duas pinturas que Eduardo Batarda pintou em 2009 (figuras 5 e 6), podemos dizer que, de tão longos e ricos, são passíveis de serem considerados *obras* de pleno direito. Estes dois títulos aparecem no livro *Eduardo Batarda* de 2010 e, a fim de termos uma ideia da sua natureza literária, podemos dizer que um deles começa na página 23 e termina na página 29 e o segundo começa na página 31 e estende-se até à 37. Ainda que estes dados possam não representar muito mais do que apenas as inusitadas dimensões dos referidos títulos, podemos desde já adivinhar que estes vão muito além do que habitualmente se espera de um título. Nestas duas intervenções, Batarda recorre à sua reconhecida erudição e debita um interminável número de referências, da alta e da baixa cultura, de modo a apresentar ao espectador um atlas do que pela sua cabeça passou durante a execução das referidas pinturas. Poema, colagem, título, seja qual for o termo escolhido para tentar enquadrar estas divagações, elas permanecem inclassificáveis.

Será, porventura, essa impossibilidade de classificação que lhes eleva o estatuto e as coloca, ainda que num desequilíbrio permanente, no limiar do que

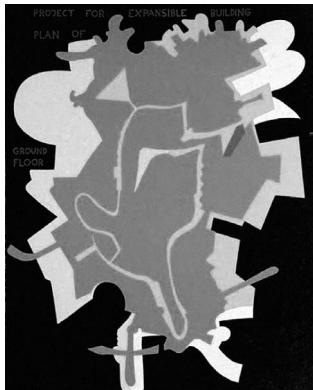


Figura 6 · Eduardo Batarda. *Polen: Project for Expansible Building. Plan of Ground Floor*, 2009. Tinta acrílica sobre tela, 200 x 160 cm. Col. Manuel de Brito.



Figura 7 · Eduardo Batarda, *Polen, 2: Cara de um gajo (4)* (Espinafre, pistacchio, caramelo), 2009. Tinta acrílica sobre tela, 200 x 160 cm. Col. Manuel de Brito.

poderíamos designar por *obra de pleno direito*; não já um mero título que existe apenas para servir uma causa maior (nomear a pintura a si afecta), mas sim para existir enquanto obra autónoma.

Conclusão

Encontramo-nos, assim, perante dois pontos específicos retirados da obra de um pintor; dois pontos que se abrem ao universo dos livros e das intrincadas relações que entre pintura e escrita podem ser estabelecidas. Saliente-se o uso de um muito particular e exemplarmente bem articulado processo de montagem que tudo *organiza* (uma e outra vez o corpo sem órgãos) e que faz funcionar uma máquina que só o artista sabe manejá-la e que apenas ele sabe para que serve. Serão Livros de Artista? Bom, Eduardo Batarda é, sem dúvida, um artista e os livros foram criados por si.

Referências

- Batarda, Eduardo (2010) *Eduardo Batarda*. Lisboa: Galeria 111.
Bury, Stephen (1995) *The Book as a Work of Art*, 1963-1995. Scolar Press.
Féria, José Tomás, (s.d.) *Livros de Artista*

- [Consult. 2012-07-13]. Disponível em <URL: <http://livrosdeartista.ibn-mucana.com>
- Pinharanda, João et al, (2011) *Outra Vez Não — Eduardo Batarda*. Porto: Fundação de Serralves / Assírio & Alvim.

Fé (uma corrente de anéis que Lhe pertencem). A Aliança do Anel — um tributo de Cristina Filipe a Santa Joana d'Arc

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

Portugal, artista visual, joalheira. Professora na Escola Secundária Fernando Namora, Lisboa. Licenciatura em Pintura, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa (FBAUL); Mestrado em Teorias de Arte (FBAUL).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Este livro de artista reflecte o processo de criação de Cristina Filipe. Resulta dum projecto que se centra nos valores e nas relações humanas que foi desenvolvido durante o mestrado em joalharia, em Farnham, uma pequena cidade inglesa em Surrey. A cooperação de vinte e oito pessoas da comunidade revelou-se fundamental para que este trabalho resultasse num gesto simbólico, um tributo a Santa Joana d'Arc, a quem é dedicada a igreja católica local.

Palavras chave: Joana d'Arc / comunidade / conceptual / jóia / aliança.

Title: *Faith (a chain of rings that belongs to her): The Alliance of the Ring – a Cristina Filipe's tribute to Saint Jeanne d'Arc*

Abstract: *This artist book shows the creation process of Cristina Filipe. It results from a project that focuses the values and human relationships, that was made during her jewellery MADegree, at Farnham, a little town, in Surrey. The cooperation of 28 people from the community was essential to this work resulted in a symbolic gesture, a tribute to St. Joan of Arc, to whom is dedicated the local Catholic church.*

Keywords: *Jeanne d'Arc / community / conceptual / jewell / alliance.*

Introdução

O livro de artista de Cristina Filipe, à primeira vista, poderia ser considerado apenas um catálogo de exposição, dado que contem um texto escrito pela historiadora de arte Katalin Aknai, publicado aquando da exposição *Faith (a*

le seul luxe qu'on lui connaissait, c'était de porter des bagues

Figura 1 · “o único luxo que se lhe conhecia, era o de usar anéis.” Citação visual do livro de artista.

chain of rings that belongs to her), na Galeria Assírio & Alvim, em Lisboa, em Maio de 2003.

Este livro prende-se com um projecto que foi desenvolvido durante o seu mestrado, como bolsa da *Fundação Calouste Gulbenkian* — 2000/2001, no *Surrey Institute of Art & Design*, em Farnham, Surrey.

Este objecto resulta da compilação de vários desenhos e colagens de imagens inseridas noutros cadernos de reflexão e de maquetas executadas especificamente para este fim. Esses livros, que estiveram na base deste, poderiam ser classificados mais facilmente como livros de artista, visto serem manuais; contudo, a questão da manufatura deixou de se pôr desde 1962, quando o livro de Edward Ruscha (1937), — *Twenty Six Gasoline Stations* — se tornou uma referência paradigmática dos livros de artista impressos.

1. O Projecto

Cristina Filipe permaneceu durante um ano em Farnham e, desde a sua chegada, que pode contar com o apoio da comunidade local na sua integração. O apoio logístico e a cadeia de relacionamentos que Cristina estabeleceu tornaram-se, metaforicamente, o corpo do seu trabalho de mestrado. O facto de, nesta pequena cidade, existir uma igreja católica dedicada a Santa Joana d'Arc, a que a cidade prestava culto, motivou Cristina para um estudo aprofundado sobre o mito. Durante a investigação, descobriu que Joana d'Arc normalmente usava dois anéis nos quais estavam inscritos os nomes de Jesus e Maria. São esses anéis que, durante o julgamento, estiveram na origem do comentário: “o único luxo que se lhe conhecia, era o de usar anéis” (Figura1).

Utilizando a carga simbólica e mágica que o anel tem através dos tempos, em lendas, contos e rituais, numa primeira fase, o trabalho assumiu essa forma. A aliança possui um significado de compromisso, de fidelidade e de pacto.

As pessoas a quem Cristina quis prestar uma homenagem foram convidadas a descrever numa palavra a sua impressão sobre a donzela de Orleães. Teve a adesão de vinte e oito pessoas daquela comunidade e a cada uma foi tirada a medida do dedo anelar da mão esquerda, onde passa uma veia que flui para o coração. Foram feitas o mesmo número de alianças, em prata com o interior a ouro, cada uma com a medida do dedo da pessoa a que correspondia a palavra



Figuras 2 a 4 · Igreja de Santa Joana d'Arc na Primavera, Verão e Inverno. Fotos de Cristina Filipe.



Figuras 5 a 7 · Céus de Farnham.
Fotos de Cristina Filipe.

que foi gravada no anel: Poder, Benediction, Mulher, Love, Politics, Brave, Fighter, Leadership, People, Soldier, Guerrreira, Holy, Saint, Cruz, Belief, Warmth, Courageous, Truth, Sacrifice, Strength, Misunderstood, Flames, Fire, Heroic, Armour, Courage, The Strength.

Outra referência importante para este trabalho foi o filme *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Thodore Dreyer. Depois do seu visionamento e paralelamente às alianças, Cristina Filipe elaborou um caderno de reflexão, que esteve na base deste livro de artista, conjuntamente com outros estudos gráficos, onde figuram várias imagens de “frames” de expressões do rosto da atriz Renée Falconetti, que personifica Joana d'Arc no filme. Também foram objecto da sua atenção o verde da paisagem (Figuras 2, 3 e 3e 4) e as diversas cores do céu de Farnham, consoante as estações do ano. (Figuras 5, 6 e 7).

Na última fase do projecto, a fim de enfatizar a ideia de tributo e o aspecto de *site specific*, foi criada uma imagem virtual que apresenta este conjunto de anéis como elos dumha cadeia, em cima da escultura da Santa, na fachada da Igreja (Figuras 8 e 9).

Por fim, mandou construir um objecto em madeira, com a forma dumha mesa, contendo um compartimento na parte superior, forrado com vinte oito módulos de feltro cinzento e cada uma das alianças foi inserida numa incisão,

Albuquerque, Isabel Ribeiro de (2012) "é (uma corrente de anéis que lhe pertencem).
A Aliança do Anel — um tributo de Cristina Filipe a Santa Joana d'Arc."



Figuras 8 e 9 · Anéis e cadeia de anéis.

Fotos de Cristina Filipe.

Figura 10 · Instalação na nave central da igreja.

Foto de Cristina Filipe.

de forma quadrada, feita em cada um. Aquando da apresentação final do trabalho, esta peça de joalharia foi instalada em frente do altar, na nave central da Igreja de Santa Joana d'Arc, em Farnham (Figura 10).

2. Da materialidade e plasticidade do livro

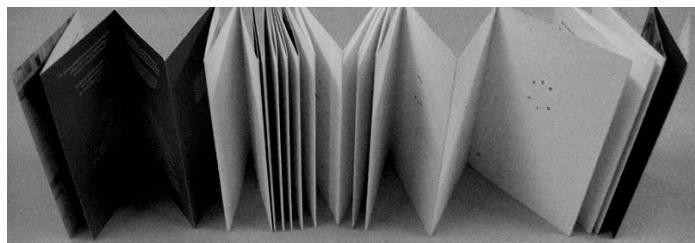
Este livro de artista de formato A6, em papel Canson, com a forma de “folium” (Figura 11), tem setenta e duas páginas, trinta e seis de cada lado, sem numeração. Algumas das fotografias são de Cristina. É uma edição de autor, bilingue — português e inglês — de duzentos e cinquenta exemplares, todos numerados e assinados pela autora.

No texto *Le Livre, instrument spirituel* (1897), Stéphane Mallarmé refere a materialidade do livro — a dobra, a dobragem ou o vinco (*le pli, le pliage, le repliement*) — donde sai a dimensão imaterial do mesmo.

O “folium” com as suas dobras cria-nos um ritmo de leitura. O facto de se poder ver de um lado e do outro gera uma certa dinâmica. O seu assunto é o processo de concepção duma peça de joalharia e a jóia encerra em si um valor especial. Esse conceito de algo precioso é transposto para o livro, enquanto objecto, porque, quando se acaba de ler, não se fecha simplesmente — não tem uma capa, mas sim uma caixa, um estojo, para ficar preservado como as jóias (Figura 12). Depois de se lhe desvendar os segredos, pode ser guardado como uma raridade. Pela sua dimensão cabe dentro das mãos e apetece manuseá-lo, senti-lo. A maneira de ler é aleatória. Pode-se começar a ler dum lado ou do outro. Exceptuando a parte que tem o texto em que as linhas e o espaçamento da letra lhe dá o ritmo sequencial habitual, pode ser lido da esquerda para a direita, como é habitual, ou ao contrário, assim como se pode ver a partir de qualquer folha, o que é reforçado pela ausência de numeração das páginas. Pode-se abrir todo ou vai-se abrindo e apreciando as páginas, duas a duas. Tem a possibilidade de revelar as imagens duma forma sequencial, ou seja, de se ir desdobrando tal como se folheia um livro normal, ou pode-se abrir conforme a necessidade e podemos comparar, ao mesmo tempo, imagens de páginas diferentes, das anteriores ou das seguintes, sem haver o gesto do virar de página. É um livro que comunica principalmente através de imagens e que estabelece uma relação connosco como se fosse um jogo. Quando se acaba de ver dá vontade de voltar a vê-lo de novo. Inverte-se e obriga-nos a ver do outro lado, outra vez e outra vez. Pode suscitar sempre uma nova leitura e de uma maneira outra. Por vezes, para entender o que está escrito nos anéis é necessário rodá-lo, criando uma mobilidade adequada à leitura, um espaço de deambulação. Os números a ouro, que figuram junto das palavras, não são relativos a uma paginação, são os números que personificam aquelas palavras,

Albuquerque, Isabel Ribeiro de (2012) "é (uma corrente de crônicas que lhe pertencem).
A Aliança do Anel — um tributo de Cristina Filipe a Santa Joana d'Arc."

174



Figuras 11 e 12 · Livro de artista de Cristina Filipe
e capa. Fonte: própria.



Figuras 13 e 14 · Rosto de Renée Jeanne Falconetti do filme *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer. Fotos: Citações visuais do livro de artista.

pois são o tamanho do dedo de cada pessoa, a quem a palavra corresponde.

É um objecto para contemplar, no fluir de cada vinco e de cada dobragem. Dado que é constituído, na sua quase totalidade, por imagens, estas conferem-lhe uma variedade que quebram a monotonia sequencial das linhas do texto escrito.

3. A dimensão imaterial

Como vimos, as imagens presentes neste livro abrem um leque de possibilidades de leitura. Uma questão importante é a antinomia entre o público e o privado, porque, se por um lado este trabalho tem o lado intimista de partilha apenas entre as pessoas envolvidas, por outro lado, ao ser instalado na igreja, adquire o aspecto público ao ser revelado a toda a comunidade.

Um segundo aspecto é que este trabalho podia resumir-se a uma única aliança, contudo a sua multiplicação formal, apenas com pequenas diferenças, obriga-nos a um olhar estético que se prende com a percepção artística, da ordem das percepções ínfimas, quase imperceptíveis à primeira vista (Gil, 1996).

Também no campo das pequenas percepções estão as citações visuais do filme de Carl Theodor Dreyer (Figuras 13 e 14) que põem em evidência o sofrimento e o êxtase místico da Santa quando está a ser queimada viva na fogueira. É o momento mais dramático do seu sacrifício, que pode ser comparado ao de Cristo. São expressões que vão desde a total abnegação e de entrega ao sofrimento, até à de felicidade. É a experiência dos místicos que Georges Bataille denomina de “experiência interior”, comparável à expressão de Santa Teresa d'Ávila, esculpida por Bernini, ou à expressão de São Sebastião, pintado por Guido Reni (século XVII), do Museo Palazzo Rosso de Génova, que

Yukio Mishima descreve, com grande erotismo, nas *Confissões de uma Máscara* (1949). Estas imagens visam o sagrado. A verdade do suplício encerra uma beleza mística e terrível a que Julia Kristeva se refere como os “poderes do horror” (Kristeva, 1980). Os temas recorrentes de Georges Bataille (sacrifício, êxtase, erotismo angustiado, transgressão e morte) são aspectos que levam o indivíduo a exceder os seus limites e a vislumbrar o impossível, sendo que o objecto de êxtase é criado pela arte (Bataille, 1968). Dado que este filme é mudo, a tónica éposta nas expressões dos rostos dos actores. É através das expressões de Joana d'Arc, das pequenas acções e da variação mínima que se estabelece a narrativa.

A variação mínima presente em Dreyer constituiu também o “modus operandi” de Cristina na cadeia de anéis.

Conclusão

Este livro estabelece um jogo com leitor. Deixa de ser um objecto subsidiário da exposição, para se tornar um objecto íntimo. Embora o trabalho que está na base deste livro de artista seja da ordem do íntimo, a sua a sua divulgação como um *site specific* situou-o do lado do público. É um tributo a Joana d'Arc e um pequeno monumento conceptual que se centra nos valores e nas relações humanas que esta entidade representa, tal como a aliança que se estabeleceu entre a artista e a comunidade. Este livro de artista revela não só o processo de criação da artista, como ainda se prende com a vertente conceptual do processo de concepção na joalharia contemporânea. Pelo investimento de sentimento que Cristina Filipe põe nos objectos, pode-se fazer uma aproximação à escultura social, de Joseph Beuys, mas isso poderá ser assunto para uma investigação futura.

Referências

- Bataille, Georges (1980) *O Erotismo*. 2º edição, tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona. ISBN: n.c.
- Caratini, Roger (1999) *Jeanne D'Arc De Domrémy à Orléans et du bûcher à la légende*. L'Archipel. ISBN:2-84187-173-8
- Gil, José (1996) *A Imagem Nua e as Pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio D'Água Editores, Lisboa. ISBN: 972708299-8.
- Kristeva, Julia (1980) *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'Abjection in Art en Théorie 1900-1990.Une Anthologie par Charles Harrison et Paul Wood* (1997), Hazan. Itália : ISBN : 2 85025 571 8
- Mallarmé, Stéphane (1897) *Le Livre, instrument spirituel*. Tradução de Manuel Maia inserida no catálogo da exposição *Tarefas Infinitas* (2012), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. ISBN: 978-972-88 48-84-2

Contactar a autora:

isadribeiro@yahoo.com.br

El fotolibre com a document eco-social

ISABEL CODINA DE PEDRO
& ÀNGELS VILADOMIU CANELA

Isabel Codina de Pedro: España, fotógrafa. Professora de Fotografia, Escola Superior de Disseny EASD Serra i Abella. Llicenciada en Belles Arts.

Àngels Viladomiu Canelas: España, artista visual. Professora Departament d'Escultura, Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona. Doctora en Belles Arts.

Artigo completo recibido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resum: L'article presenta dues publicacions que tenen en comú un projecte d'investigació artística, entorn els horts de la perifèria metropolitana de Barcelona. Els seus autors aborden aquests territoris d'exploració, sense qualitat formal ni valor estètic, però d'àmplia significació ideològica, social i ecològica. **Paraules clau:** fotolibre / llibre d'artista / art i territori / radical gardening.

Title: *The photobook as a eco-social document.*

Abstract: *The paper presents two publications that have a common artistic research project, around the orchards on the metropolitan periphery in Barcelona. The authors address these areas of exploration without formal quality or aesthetic value, but broad ideological significance, social and ecological significance.*

Keywords: *photobook / artbooks / art and territory / radical gardening.*

Introducció

El creixement compulsiu de les nostres ciutats ha incorporat dins la trama urbana certes zones que en el passat estaven destinades a l'explotació agrícola. Aquestes s'han adaptat als canvis de la gran metròpoli instal·lant-se en aquells territoris in-urbanitzables i en conseqüència han sobreviscut com illes autònomes que s'autogestionen. En aquest espais es produeix de manera espontània, un reciclatge de materials de rebuig de la gran ciutat. Sovint al marge de la llei i des de la seva desobediència civil donen forma a un altre ciutat: aquella què Pau Faus anomena "la ciutat informal".

Els llibres *La Ciudad Jubilada* i *Agroperiféricos* esdevenen un valuós document

social-topogràfic a partir de la mirada d'aquests dos artistes interdisciplinaris: Pau Faus, arquitecte i artista visual; Ignasi López fotògraf, dissenyador gràfic i co-editor del projecte editorial Bside books.

1. L'hort urbà com a forma d'intervenció creativa i socio-ambiental

Els horts urbans tenen una llarga tradició a les ciutats europees i americanes. Aquests, varen jugar un paper molt important a la ciutat industrial del segle XX, alleugerant les condicions deplorables provocades per la densitat, contaminació i pobresa dels barris obrers.

De la mateixa manera, també han esdevingut cabdals per combatre el collapse provocat per grans crisis com guerres, crisis econòmiques, crisis energètiques, etc. De fet en la breu història dels horts urbans aquests apareixen com a eina de subsistència, donat que l'agricultura urbana representa l'autoabastiment dels habitants de les urbs. Els horts urbans també han estat símbol de resistència i combat davant polítiques especulatives d'urbanització i privatització del sòl.

Existeixen diferents tipologies d'horts urbans i periurbans dependent de la situació socio-ambiental de cada ciutat o país. A centre Europa reben el nom de *Kleingärten* (petits jardins), *Schrebergarten* o *Gartenkolonien*, que consisteixen en terrenys de gran extensió parcel·lats i dedicats en el seu inici a l'horticultura i avui en dia també al cultiu de flors per l'autoconsum. Cada colònia d'horts és d'una associació independent que s'autogestionà i sovint està regulat a nivell administratiu, amb una normativa més o menys estricta que regula l'ús i finalitat. Avui dia són horts destinats a l'oci i l'autoconsum, tot i que els anomenats *Community Gardens* són horts comunitaris autogestionats que es caracteritzen per centrar-se en la creació de llaços comunitaris i en el desenvolupament local mitjançant activitats de formació i autoocupació.

En el nostre país no existeix una descripció específica per aquests espais. Sovint reben el nom dels anteriors assentament rurals, o descripcions com ara el mas del pobre, el jardí de l'obreri, el fals xalet, la parcel·la del desocupat, etc. No obstant, existeix una xarxa d'Horts Urbans creada per l'Àrea de Medi Ambient de l'Ajuntament de Barcelona, que els assigna a persones més grans de 65 anys empadronades al districte on està situat l'hort. Són petites parcel·les d'entre 25 i 40 m² on es poden conrear hortalisses, verdures, plantes aromàtiques i flors de temporada, utilitzant agricultura biològica.

L'entramat urbà incorpora aquests reductes vegetals, que es resisteixen davant del faraònic creixement de les nostres metròpolis. Els horts troben assentament en els intersticis de les ciutats, com ara entre les infraestructures viàries: vies de trens, carreteres i autopistes, en aquells espais buits, solars abandonats, o parcel·les no urbanitzades, convertint aquest no-lloc en un espai amb identitat



Figura 1 · Horts a l'aeroport Tempelhof, Berlin
(Associació Allmende-Kontor). Detall Prinzessinnengarten,
Berlin. Font: pròpia.

pròpia, útil, carregat de significat i de vida. Un dels trets característics és la seva estructura de bricolatge de gran precarietat, producte d'una determinada estètica *DIY* (do it yourself), recuperant materials de rebutge com canonades, caixes dels supermercats, materials de construcció abandonats, i utensilis inservibles.

Els propis cultivadors sense saber-ho, estan realitzant una feina *sostenible*, perquè aprofita les deixalles dels altres i ajuda a l'equilibri ecològic. Si es cultiva orgànicament es poden reduir la quantitat de pesticides i herbicides que consumeix el cos i es contribueix a mantenir el medi ambient sense contaminació; *saludable*, ja que es fa exercici físic i es contribueix a una dieta sana; i *anticapitalista* en dos sentits: es paguen rendes molt baixes per les parcel·les que proveeixen les autoritats, cosa que és un rebutge a l'espiral de creixement del valor de la terra en el mercat, i per altra banda, la legislació diu que els productes no poden ser venuts comercialment en benefici dels productors, cosa que fa que ho hagin de regalar.

El grup *Friends of the Earth* opina que un hort urbà, proporciona un entreteniment físic saludable per a la gent de qualsevol grup o ocupació. Té uns valors terapèutics per a la salut mental, sobretot per aquells que viuen en entorns urbans massificats, proporciona relaxació de l'estrès de la vida moderna i, a més, és creatiu (McKay, 2011:161).

2. Entorn la ciutat jubilada i els agroperifèrics

Les dues publicacions que es presenten aborden la temàtica dels horts urbans: *La Ciudad Jubilada. Breve diccionario sobre los huertos informales en los ríos de Barcelona* (2008) de Pau Faus es tracta d'un estudi concret en el context específic de les voreres dels rius principals de Barcelona, el Besòs i el Llobregat. La curiositat del projecte rau en documentar les peculiars arquitectures i formes d'ocupació, l'apropiació d'uns terrenys per un sector molt concret de la població: ciutadans jubilats.

Agroperifèrics (2012) és un projecte d'Ignasi López que s'articula a partir de l'arxiu d'un treball de camp fotogràfic realitzat als horts de la perifèria

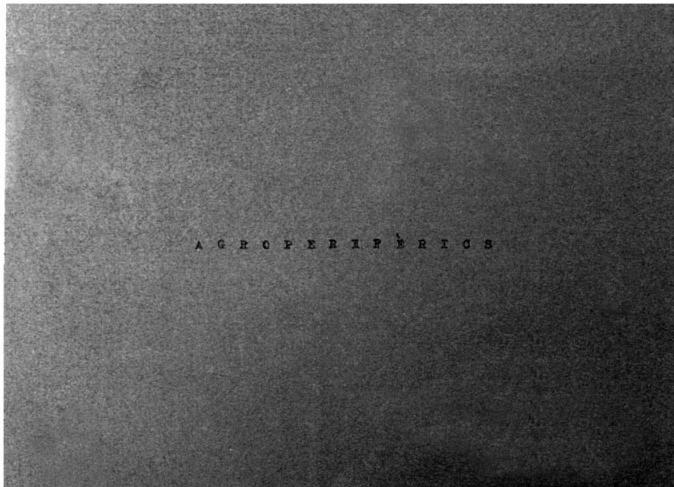
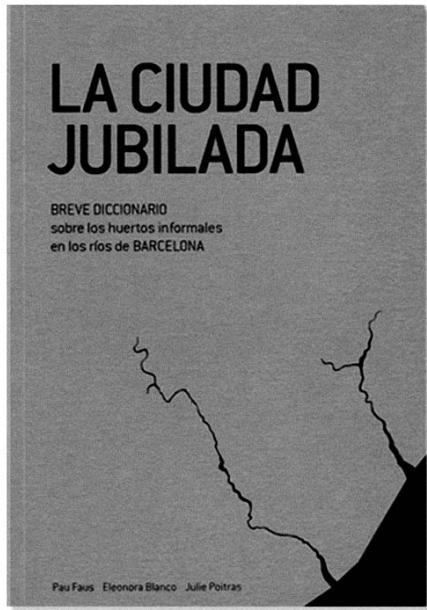


Figura 2 i 3 · A l'esquerra: Pau Faus (2008) *La Ciudad jubilada*. Font: <http://paufaus.net/portfolio/la-ciudad-jubilada/>. A la dreta: Ignasi López (2012) *Agroperifèrics*. Font: <http://cargocollective.com/bsidebooks/AGROPERIFERICS-Ignasi-Lopez>

metropolitana de Barcelona i el resultat en format de llibre fotogràfic ha comptat amb la col·laboració de Marta Dahó, Carles Marcos i Joan Nogué. El projecte ens trasllada a aquells espais intersticials de les grans ciutats. Espais gairebé invisibles, espais ignorats que esdevenen oasis rurals d'esquesenes a la gran ciutat — com descriu l'autor- gracies al treball i l'enginy dels seus usuaris: els agroperifèrics.

La Ciudad Jubilada és una publicació ordinària, l'edició senzilla i el format petit fan que sigui molt assequible. S'estructura a partir de conceptes ordenats alfabèticament a la manera de diccionari com: abandó, autonomia, autopista, bricolatge, collage, desallotjament, descampat, espai, jubilat, legalitat, menú, natura, oci, hobby, re-apropiació, reciclatge, riu, urbanisme, buit,...aquest venen acompanyats de suggeridores fotografies i textos d'índole molt variada. El projecte *La Ciudad Jubilada* va ser presentat a l'exposició *Post-it City. Ciudades ocasionales*, comissariada per Martí Peran al CCCB (Barcelona, 2008) i posteriorment s'ha realitzat un video-documental.

Agroperifèrics consta d'una peça llibre amb les fotografies i un fulletó independent amb els textos en català, castellà i anglès. L'enquadernat, cosit a la vista amb guardes i cobertes de cartó semirígid, encolades manualment i gravades li confereix un valor artístic i artesanal. S'ha fet una tirada de 411 llibres signats i numerats.

Les estratègies processuals d'Ignasi López són pròximes als postulats dels New Topographics, en tant que, topografia el territori per posteriorment enregistrar-lo fotogràficament, intercanviant memòria i emocions. En aquest procés, hi ha un estudi dels llocs emocionalment significatius. Després d'una anàlisi del conjunt de les imatges es valora els seus potencials i es crea una hipòtesi de discurs, que dóna sentit al llibre. En aquest sentit amplia la mirada objectiva del territori amb el què anomena “Topografia emocional”, de connotació més sensible, nostàlgica i subjectiva, no tan científica dels espais.

Recentment han aparegut petites empreses d'edició de fotolibres, com Bside Books, creada per Carlos Albalá i Ignasi López. Es tracta d'un projecte editorial independent que serveix de plataforma per l'auto-producció i edició limitada de llibres relacionats amb el desplaçament urbà i la visió i interpretació del territori produït i/o transformat per aquests desplaçaments. Les publicacions no estan al servei de la fotografia com a forma d'expressió sinó del concepte que es tracta en cada llibre. Per això les portades no mostren cap imatge.

Aquestes publicacions es finançen mitjançant el sistema *Crowdfunding* o microfinançament col·lectiu. Els creadors mantenen tots els seus drets sobre les obres, i ofereixen als mecenys que els ajuden a finançar els seus projectes recompenses en forma de creacions i productes exclusius.

Actualment, molts artistes que treballen en fotografia, presenten la seva

obra en forma de llibre. Ralph Prins, crític de fotografia opina que un fotolibre és una forma artística autònoma, comparable a una peça d'escultura, una obra de teatre o una pel·lícula. Les fotografies perden el seu caràcter fotogràfic com a objectes i es converteixen, traslladades a tinta impresa, en parts d'un dramàtic esdeveniment anomenat llibre.

Ed Ruscha considera un llibre una col·lecció de ready-mades, per ell el fet que un llibre obvia la part literària per cenyir-se estrictament a reunir imatges fotogràfiques és el que els fa materials visuals d'interès, inclòs percepent-los com fragments d'escultures.

Conclusions

Els presents llibres més enllà de la seva formalització com a tals, tenen una clara vocació espacial i objectual. Mitjançant la seva capacitat evocativa esdevenen un mirall del nostre entorn, són un fidel document d'un determinatús del territori urbà, el que McKay (2011) anomena polítiques o pràctiques horti-contraculturals. Aquests horts perifèrics esdevenen un espai híbrid i representen un lloc de llibertat i utopia pròxim als moviments activistes que aborden les plantacions com a forma de protesta.

És sorprenent com una activitat tan antiga com el fet de plantar verdures en un hort, pot incidir tant en els problemes de la societat contemporània. Els horts urbans s'han convertit en un esdeveniment extraordinari en quant a l'ús alternatiu de la terra pel cultiu i la jardineria. Mentre altres formes de protesta, com l'expressió política als parcs, o les protestes sobre l'ús de la terra i la contracultura, els horts urbans estan acceptats socialment i formen part de les arrels culturals de la societat, potser sense tenir consciència de que són potencials espais de creació, crítica social o eco-activisme.

Referències

- McKay, George (2011) *Radical Gardening. Politics, idealism & rebellion in the garden.* London: Frances Lincoln Limited.
- Faus, Pau (2008) *La Ciudad Jubilada. Entorno de Barcelona.* Barcelona. Autoedició.
- Disponible a <URL: <http://paufaus.net/portfolio/la-ciudad-jubilada/>
- Lopez, Ignasi (2012) *Agroperifèrics.* Barcelona: Bside Books.
- Clément, Gilles. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje.* Barcelona: Gustavo Gili.
- Parr, M., Badger, G. (2004) *The Photobook: A History.* Volum I i II. Londres: Phaidon
- Peran, Martí (2008) *Post-it City. Ciutats ocasionals.* Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona.

Contactar als autoras:

isaco@ono.com / aviladomiu@ub.edu.

El camino como libro en Hamish Fulton

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

España, artista visual. Docente en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia e investigadora en el Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universidad Politécnica de Valencia. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Si bien podemos encontrar diversas modalidades de libros de artista (ediciones únicas, libros objeto, publicaciones intervenidas, etc.) dada la pluralidad de registros creativos que engloba el término, en el caso de Hamish Fulton el peculiar uso que efectúa del diario y/o libro de viaje nos invita a reflexionar sobre el desplazamiento y su vivencia. Esta vivencia quedará recogida a través de un conjunto de pequeños fragmentos que, en su diversidad referencial, aluden al paisaje natural. Así, la experiencia del camino y del horizonte, con sus evidentes connotaciones, quedará recogida en las páginas de los múltiples libros llevados a cabo por Fulton.

Palabras clave: camino / horizonte / paisaje / libro / arte / naturaleza.

Title: *The path as a book in Hamish Fulton*

Abstract: *While we can find various forms of art books (single editions, object books, intervened publications, etc.) because the plurality of records includes the term creative, in the case of Hamish Fulton's peculiar use made of the daily and / or travel book invites us to reflect about the movement and his experience. This experience will be collected through a set of small fragments, in their diversity referential, alluding to the natural landscape. Thus, the experience of the road and the horizon, with its obvious connotations, be reflected in the pages of many books held by Fulton.*

Keywords: *road / horizon / landscape / book, art / nature.*

Introducción

Para el filósofo Otto Friedrich Bollnow el camino “no es un lugar de estancia arbitrario, ameno, sino que designa una situación fundamental — y quizá la decisiva — del hombre en su mundo, por lo que el camino se convierte en uno de los símbolos primitivos de la vida humana”. A partir de esta consideración la vida es concebida como un recorrido vital y el hombre como un viajero, por lo que queda transformado en *Homo viator*.

De este planteamiento se desprenden importantes consecuencias en relación

al acto de caminar. Para Hamish Fulton (Londres, 1946), el camino quedará relacionado con la vivencia, el avance y la penetración en un espacio natural. Paralelamente, desplazarse constituirá una pieza artística que, convertida en experiencia física y emocional, permitirá no sólo medirse con uno mismo, sino también medir la naturaleza con las propias pisadas. Para nuestro artista, que comenzó a andar por diferentes lugares del planeta a principios de los años 1970, la idea básica reside en una doble mezcolanza basada en el respeto y en la libertad: por un lado, la que se produce sobre la naturaleza y, por otro, la que ésta provoca en el propio caminante. A partir de ello, el viaje y su documentación —especialmente, mediante la fotografía y el libro de viaje— generan una nueva manera de enfrentarse y de concebir el arte, hecho que posibilita que el camino quede transformado en libro.

Numerosos han sido los recorridos realizados por Fulton que han dado lugar a una amplia cantidad de libros de artista. Entre los mismos podemos citar títulos como: *Hollow lane* (1971), *Skyline Ridge* (1977), *Roads and Paths* (1978), *Fleurs Sauvages* (1981), *Song of the skylark* (1982), *Horizon to horizon* (1983), *Twilight Horizons* (1983), *Camp fire* (1985), *Ajawaan* (1987), *One hundred walks* (1991) o *Hill walk-Bergwanderung* (1999). Libros artísticos en los que las imágenes dialogan con textos que actúan como evocaciones de un estado de ánimo o, incluso, como mero registro emocional derivado del encuentro con la naturaleza.

1. Hacia el horizonte

Junto a la noción de camino, encontramos en la obra de Fulton la presencia persistente de la idea de horizonte. Si atendemos exclusivamente a aspectos de carácter físico o geográfico, podemos señalar que el horizonte alude a esa línea imaginaria que se sitúa entre el cielo y la tierra. No obstante, sabemos que dicha línea limita paisajes en todas las direcciones posibles de nuestro campo visual y que no podemos alcanzarla. Esto hace que el horizonte nunca quede atrás y que todo cuanto hallamos en nuestro caminar se encuentre enmarcado por el mismo. Desde esta perspectiva la marcha realizada por Fulton en 1983, recogida en el libro *Horizon to horizon*, supone un recorrido infinito e imposible en el que el caminante se encuentra consigo mismo en el intento de trasladarse desde un horizonte a otro. Al respecto de esta obra, Tiberghien señala que se trata de:

Una experiencia mental, por supuesto, porque es físicamente imposible, pero que es una forma de alcanzar el tiempo en el espacio. Lo que Fulton dibuja es el retroceso del horizonte que produce el movimiento del caminante, la movilidad, la respiración misma de su cuerpo” (Tiberghien, 2001: 140-141).

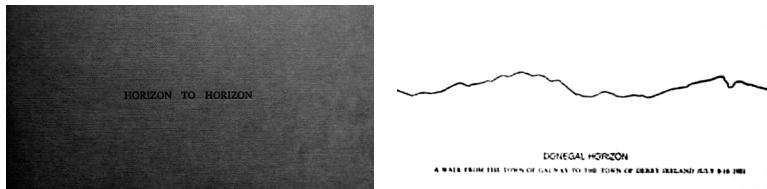


Figura 1 · Hamish Fulton, *Camp fire*, 1985.

En torno a esta experiencia con la línea imaginaria que bordea nuestros paisajes, Van Peursen afirma que el horizonte trasplanta al hombre al centro de la realidad. Pero no sabemos muy bien qué es la realidad y tampoco tenemos certeza sobre cuál es su centro o, incluso, sus centros. Sin embargo, lo que sí sabemos es que el horizonte nos permite situarnos en ella, es decir, ubicarnos paradójicamente en un espacio preciso en su propia imprecisión y cerrado en su propia apertura.

Para Fulton el horizonte nos sitúa en el mundo porque, aunque tenemos la certeza de que el horizonte es inabarcable, nos permite que lo hagamos nuestro —siquiera sea de manera simbólica— o que, al menos, lo intentemos desde la invitación a seguir caminando. El horizonte se configura, por tanto, como límite inalcanzable y espacio para avanzar, como aparente línea que separa el cielo y la tierra o, dicho de otra forma, como línea imaginaria que hace que la bóveda celeste toque la tierra. Decir aparente, nos traslada de manera inmediata, al mundo de la fantasía, de la ilusión óptica, de lo irreal e intangible.

Sin embargo, aunque sabemos que se trata de una línea imaginaria irreal, su irrealdad es extraña: no sólo existe en nuestra mente, sino que pertenece al mundo. Si bien el horizonte no se encuentra inserto en el mundo físico, sí que lo está en lo que se refiere a la espacialidad humana, ya que ayuda a organizar la relación de los individuos con el mundo. Fulton despliega su espacio desde su centro y desde el interior de un marco limitado por esa línea que genera unidad: el hecho de que el hombre no alcance su horizonte, sino que éste se mueva con él, confirma que ambos están ligados en relación mutua. En una entrevista realizada al artista, éste afirmaba:



Figuras 2 y 3 · Hamish Fulton, *Horizon to horizon*, 1983.

Creo que caminar es sagrado. Es sagrado porque une la tierra, la mente y el cuerpo. Los humanos se unen con la naturaleza al caminar. Mi empresa consta de dos partes separadas: primero, el paseo y, segundo, las obras de arte resultantes. Aunque los paseos pueden repetirse, los días nunca pueden repetirse. El tiempo es como un río que fluye. En una sola dirección (Fulton, 2005: 233).

Al mismo tiempo conviene recordar que el horizonte surge como un término, o mejor como un concepto, que se encuentra unido a la existencia del ser humano y a su relación con el mundo. Nuestro vocablo deriva de la palabra griega *orizon*, cuyo significado remite a la idea de limitar. Si bien la idea de límite puede incomodar al ser humano, no cabe duda de que sin ésta, nuestro mundo no sería el mismo. Situarnos en un mundo limitado, siquiera sea por una línea imaginaria, nos permite encontrarnos en él como en casa. En este sentido, el horizonte nos da tranquilidad: ayuda a situarnos en un entorno seguro. Aunque sepamos que se trata de una frontera inexistente a la que hemos asignado nombre y a la que, por supuesto, hemos dotado de propiedades. De este modo, el término identifica la frontera entre dos mundos: el físico y limitado, sobre el que nos movemos, y el intangible e infinito, que nos lleva a lo desconocido.

No obstante, sean cuales sean las interpretaciones que hagamos al respecto del horizonte, hay algo que resulta constante en las obras de Fulton: el horizonte es un concepto que va más allá de lo meramente visual y que, pese a su quietud y distancia, invita de forma constante al movimiento: a un ponerse en el camino hacia un límite que siempre se desplaza con nosotros. Una experiencia ésta — junto a muchas otras surgidas del contacto con la naturaleza — que será trasladada al libro, mediante diversas y originales formas. Según señala Guillén al respecto de los libros de artista:

El artista encuentra nuevas fórmulas de asociación, y crea, con formas propias nuevos códigos de comunicación y de lectura [...] El artista se apropiá de esta manera con un nuevo equipaje instrumental, dilata su propia experiencia, usando el libro como lugar de búsqueda (Guillén, 2009: 76).

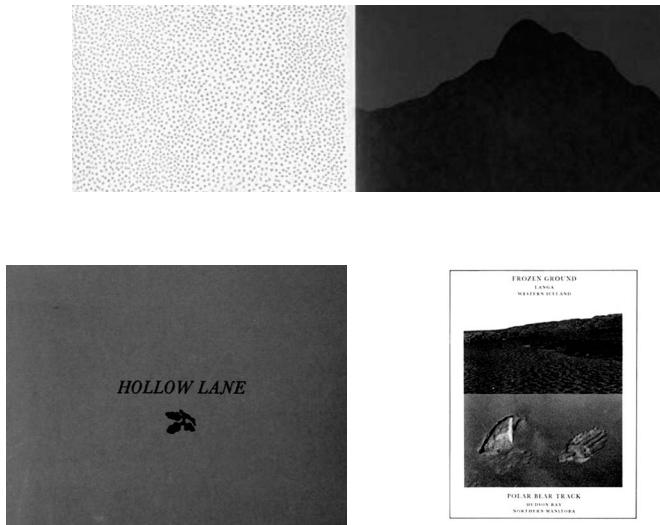


Figura 4 · Hamish Fulton, *Twilight Horizons*, 1983.

Figuras 5 y 6 · Hamish Fulton, *Hollow lane*, 1971.

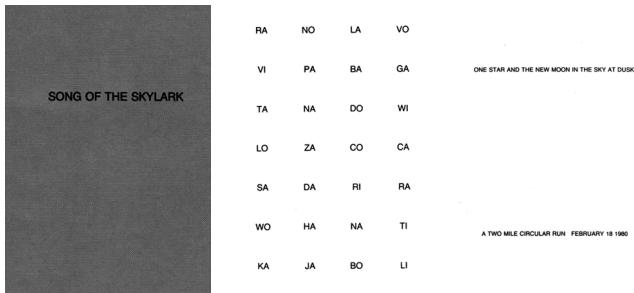
3. La experiencia del camino en el libro de artista

Henry David Thoreau, al inicio de *Caminar* efectúa la siguiente afirmación:

Quiero decir unas palabras a favor de la Naturaleza, de la libertad total y el estado salvaje, en contraposición a una libertad y una cultura simplemente civiles; considerar al hombre como habitante o parte constitutiva de la Naturaleza, más que como miembro de la sociedad (Thoreau, 2010: 7).

No cabe duda de que son numerosas las similitudes que podemos establecer entre el libro y el viaje. Por otro lado, si bien podemos encontrar diversas modalidades de libros de artista (ediciones únicas, libros objeto, publicaciones intervenidas, etc.) debido, especialmente, a la pluralidad de registros creativos que engloba el término, podemos afirmar que el diario o libro de viaje es uno de los más comunes.

El desplazamiento como tema común de numerosos artistas que trabajan y viven con esa idea de constante movimiento, de búsqueda de la utopía, de actitudes vitales, como huida hacia delante o de un absoluto pragmatismo. Los cuadernos de viaje sirven al artista como soporte de pensamiento y memoria [...] En ocasiones comienzan siendo diarios de viaje sin pretensiones, pero en las manos del artista se convierten en auténticas obras de arte (Alcaraz, 2008: 240).



Figuras 7, 8 y 9 · Hamish Fulton, *Song of the skylark*, 1982

En este sentido, podemos considerar que los libros de Fulton son cuadernos de viaje. No obstante y dada la peculiaridad de las marchas del artista —esencialmente en entornos naturales—, cabría señalar que los mismos no suponen tan sólo una recogida de datos y vivencias surgidas en el camino, sino la constatación de un hecho: la naturaleza está ahí. Ello hace que la misma enuncie la cercanía de su presencia y la premura que reclama gozar de su lejanía, un espacio que la contemporaneidad ha perdido y que el arte todavía puede recuperar. En palabras de Prete:

Y poco a poco, me fui dando cuenta de que me encontraba en el núcleo, en la urgencia, de una cuestión absolutamente contemporánea. Porque hoy la lejanía ya no está lejos [...] La narración, la poesía, las artes mantienen abierto el espacio de la lejanía, porque representan la lejanía como lejanía (Prete, 2010: 14-15)

En los libros de Fulton, por tanto, el artista encuentra un medio para hablarnos de la libertad y de la energía y para hacernos leer lo que en ese mundo natural se encuentra escrito, algo que nos aproxima a la lejanía que reclama la experiencia directa del mismo.

Mi verdadera ambición sería no anunciar coches (hasta que llegue la tecnología de célula de combustible), sino pequeños pájaros, flores silvestres, ríos limpios, el olor del bálsamo [...] De la contradicción surge la Energía. Y la Energía que hace falta hoy es Energía Espiritual (Fulton, 2005: 235).

3. Conclusión

Los libros derivados de las caminatas de Hamish Fulton, aunque puedan ser considerados obras artísticas, actúan en cierto modo como apuntes o

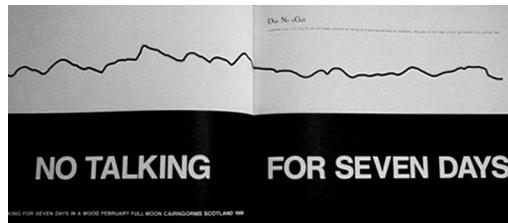


Figura 10 · Hamish Fulton, *Ajawaan*, 1987.

Figura 11 · Hamish Fulton, *Bird Song*, 1991.

borradores de otro libro, ya que no podemos olvidar que la obra, en palabras del artista, se halla en el acontecer del paseo y, por ello, en el lugar de la naturaleza. Lo fundamental del proyecto fultoniano no es la elaboración de objetos, sino la invitación a la lectura de un “modo de vida”. Así, caminos, horizontes o cielos se transforman en líneas configuradoras de libros que en todos los casos nos aproximan a la naturaleza y su vivencia, ese texto que siempre resulta inabarcable.

En 1973 adquirí el compromiso de hacer: sólo arte derivado de la experiencia de cada caminata. Quería que mi arte tratara de la experiencia real, no de situaciones ficticias ni de una manipulación de los medios. Cuando comencé, no tenía ni idea de dónde me llevaría el camino. He pasado los últimos treinta años intentando desentrañar aquella decisión básica (Fulton, 2005: 224-225).

Referencias

- Alcaraz, Antonio, “El libro, espacio creativo” en VV. AA., *El llibre, espai de creació*, Editorial Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.
- Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.
- Fulton, Hamish, “Si no se camina, no hay obra” en MADERUELO, Javier (Ed.), *Diálogos Arte Naturaleza*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005.
- Guillén, José M., “Del ciberlibro a los otros libros” en VV. AA., *Sobre libros. Reflexiones en torno al libro de artista*, Sendemá, Valencia, 2009.
- Prete, Antonio, *Tratado de la lejanía*, Pre-Textos/Editorial UPV, Valencia, 2010.
- Thoreau, Henry D., *Caminar*, Ardora Ediciones, Madrid, 2010.
- Tiberghien, Guilles A., “Horizontes” en MADERUELO, Javier (Ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.

Notas sobre a publicação de artista “tudo começa com ‘c’” (e outras coisas)

ALINE MARIA DIAS

Brasil, artista visual. Doutoranda em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (bolsista CAPES). Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O artigo apresenta a publicação “Tudo começa com ‘c’” do artista Bil Lühmann, analisando o caráter auto-reflexivo do trabalho, como forma de edição e apresentação do processo artístico. O artigo estabelece relações com o procedimento descritivo de Georges Perec, a abordagem da leitura de Michel de Certeau e diálogos com a produção de outros artistas e escritores.

Palavras-chave: publicação de artista / desenho / processo / escrita / leitura.

Title: *Notes about artist publishing “Everything begins with ‘c’” (and other things)*

Abstract: *This paper presents the publication “Everything begins with ‘c’” by the artist Bil Lühmann, analyzing the self-reflexive character of this work, considering one way to edit and present the artistic process. The article establishes relationships with the descriptive procedure of Perec’s writing, Certeau’s approach of reading and dialogues with the production of other artists and writers.*

Keywords: *artist publishing / drawing / process / writing / reading.*

“Tudo começa com ‘c’” é uma publicação de artista, formada por uma série de folhas não-encadernadas, cerca de 80 páginas agrupadas em uma pasta de papelão de pequenas dimensões. O projeto foi desenvolvido pelo artista Bil Lühmann durante o período de cerca de um ano, reunindo desenhos e textos que descrevem e comentam situações cotidianas e integrantes do seu próprio processo artístico. Lühmann, graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina em 2011, desenvolve seus trabalhos através de um processo contínuo e atento de coletar pequenas coisas, como botões de roupa perdidos e bilhetes descartados, encontrados no chão.

Nas páginas da publicação “*Tudo começa com ‘c’*” (Figura 1) Lühmann desenha muitos dos objetos que coleta e que integram seu processo, comentando como os encontra, o que lhe chama atenção. Há também pequenos inventários de objetos de uso cotidiano desenhados pelo artista: os potes que ocupam uma pequena cesta na geladeira (geléias, maionese, mostarda — intitulada a ‘vedete’ da geladeira), as plantas da casa, receitas de pães (“milho + bacon”, inscritos dentro de um coração), capas de livros e alguns critérios para organizar uma estante de livros — incluindo comentários sobre as escolhas pessoais no “pouco espaço que me cabe,” relatos da experiência de ter trabalhado em uma livraria e algumas das reflexões de Perec sobre o tema.

Os desenhos que inventariam os objetos são realizados em uma reduzida escala, destacando que desenhar demanda uma temporalidade estendida para observar as coisas e registrá-las, numa duração oposta a instantaneidade de outras imagens. Além de uma aproximação com as coisas, esse tipo de observação permite estabelecer um diálogo com o procedimento descritivo instaurado nos textos de Perec. Além de listar as camas onde já dormiu (Perec, 1974), os objetos que ocupam sua mesa de trabalho e as formas de organizar sua biblioteca (Perec, 2001), o escritor enumera quatrocentas e oitenta lembranças no livro *Je me souviens* (2006). Sem comentários pessoais, excluindo situações extraordinárias ou memórias íntimas, ele reúne detalhes irrisórios e banais do contexto de sua vida diária quando jovem, lembranças apresentadas com precisão e que radicalizam o procedimento de descrever.

A vontade de descrever, classificar e enumerar atravessa a publicação “*Tudo começa com ‘c’*. ” Como Perec, Lühmann estrutura de forma inconclusa o desejo de falar de si e de circunscrever o seu cotidiano e o seu próprio processo de trabalho. Esmaiçando suas casas, comidas, coleções, coincidências (entre outras palavras começadas pela letra c, como sinaliza o título), Lühmann delimita o seu espaço. “*Escrever, desenhar: são ocupações evidentes do espaço. Do espaço magro que é uma folha, mas espaço.*” (Tavares, 2010: 28): Esta tarefa, no trabalho de Lühmann, inclui algumas horas dedicadas a desenhar uma libélula que entra em casa e morre e de, brevemente, mencionar o desejo de protegê-la dos gatos, embora as formigas a comam (Figura 2). O desenho apreende não apenas o tempo despendido olhando a asa, fazendo pequenos quadradinhos, mas também as inabilidades e limitações do desenho e daquele que desenha.

É preciso mencionar que o observar o cotidiano é também perder a atenção, gastar tempo: um arranjo circunstancial dos objetos na cozinha que parece um pato mobiliza o artista. E no abismo de detalhes que olhar o mundo nos reserva e confronta, ele se demora observando nos livros e cópias de livros não apenas o que foi lido, mas desenhando os amassados, as pontas das páginas dobradas,

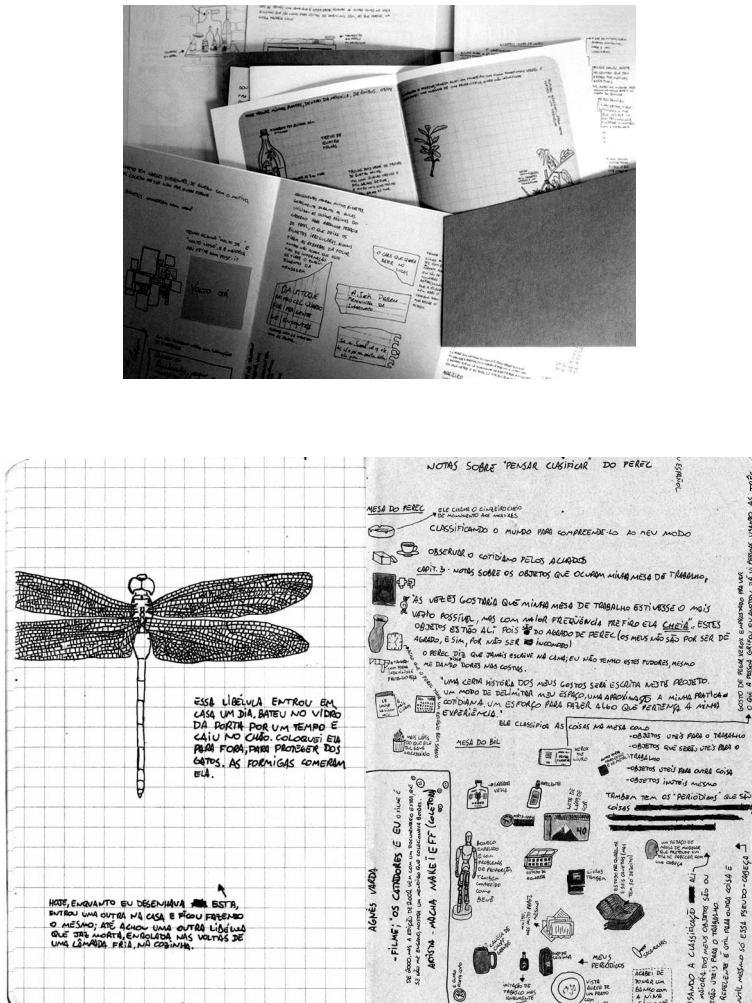


Figura 1 · Páginas da publicação *Tudo começa com 'c'*, de Bil Lühmann (2011). Fonte: própria.

Figuras 2 e 3 · Detalhes da publicação *Tudo começa com 'c'*, Bil Lühmann (2011). Fonte: própria.

as rebarbas. Ele faz uma extensa e obsessiva série de anotações de números que se repetem ou espelham em horários nos relógios, preços e pesos nas etiquetas e cupons. Ele conta: são 8 dias sem coincidências em janeiro de 2011.

Nesse processo, contar é fazer contas, estatísticas e também enumerar coisas, relatar experiências, supor histórias nos pedaços encontrados/perdidos. E deste ‘contar as coisas’, a publicação revela uma fala muito particular. Um texto que não explica, analisa ou descreve o trabalho, mas que acompanha e atravessa o processo. Uma escrita que não coloca aquele que relata em um local seguro e distante, tampouco que traduz ou projeta o trabalho, mas uma fala auto-reflexiva que se faz, obliquamente, na própria experiência de escrever/desenhar. Trata-se de uma enunciação paralela ao trabalho, que não compete nem o substitui, mas cria um espaço para um outro modo de se expor: aparecem as bordas, as margens de um processo que não são necessariamente visíveis em uma obra ‘pronta’ no espaço de exposição. Aparece, por exemplo, comentários sobre o ângulo de visão propício para caminhar e encontrar botões, um modo de se posicionar que é diferente do andar das pessoas “que nunca acham nada.”

Ao mesmo tempo em que estes textos relatam, enumeram e comentam, a fala do artista também se faz pelo que escapa, pelos fragmentos incompletos e pelos desvios: o dia que foi à praia e não fez o que havia planejado, as pessoas com quem morou e cujo nome não consegue lembrar, uma seta que aponta para um espaço em branco quando enumera o 23º lugar em que morou.

Nesse sentido, a publicação pode ser pensada como um espaço em que o artista edita e dá visibilidade a um processo, articulando uma outra forma de escrita/desenho. A escolha do formato da publicação com folhas avulsas, desordenadas e sem seqüência, reafirma o sentido de trabalhar com coisas dispersas que são coletadas e reunidas. Esta opção também sugere uma tensão entre concentrar e dispersar: as folhas não-encadernadas parecem inconclusas e passíveis de se dispersarem; uma tensão entre arrumar e desordenar – arrumar é sempre provisório; entre a expectativa de encontrar e a possibilidade de perder. Um desenho em uma página de uma pequena planta: “ervilha”: e nenhuma explicação.

O trabalho “*Tudo começa com ‘c’*”, como outras publicações de artistas, além de se inserir no espaço expositivo tradicional (onde vem sendo exibido, normalmente sobre uma pequena mesa), também se propõe a alcançar outros circuitos, ampliando o recorte espacial e temporal de uma exposição. Linker (2008) localiza o contexto das publicações de artista na produção artística dos anos 60/70, destacando o desejo de reagir ao caráter restrito, elitista e especializado do sistema de arte. Para a autora, as publicações de artista propõem uma equivalência entre exposição e espaço impresso, opondo-se às molduras institucionais, à limitação espacial e temporal do acontecimento-exposição.

Linker aponta que as publicações reivindicam o contexto privado, individual e portátil da leitura, que permite uma experiência de aproximação com a obra de arte fora do espaço normatizado da exposição. Nesse sentido, é válido referenciar as reflexões de Certeau (2003) acerca da leitura. Para o autor, a leitura não é uma atividade passiva, mas uma 'operação de caça'. O autor fala do livro como um espaço a ser percorrido, apropriado, usado: "o texto é habitável a maneira de um apartamento alugado" (Certeau, 2003: 49), não o possuímos: leitura é um espaço (como prática de um lugar, que é o escrito): podemos habitar o texto.

Pensar a leitura como uma produção silenciosa (e não consumo) implica transformar nossa relação com os textos. É como Lühmann parece se apropriar de Perec: desenhando os objetos que o autor descreve em sua mesa de trabalho e desenhando também os objetos que ocupam sua própria mesa de trabalho, aproximando-os (Figura 3).

Nesse movimento de percorrer e habitar os textos, também a leitura de "Tudo começa com 'c'" permite ressonâncias de outras leituras, uma inconclusa lista de artistas e personagens, começando pela tarefa auto imposta de não jogar nada fora e da decorrente acumulação obsessivamente organizada do personagem-protagonista da instalação do artista russo Ilya Kabakov: *The man who never threw anything away*.

Continuando esta lista, poderíamos citar Hant'a, personagem do livro *Uma solidão ruidosa* de Hrabal (2010), encarregado de manipular uma grande prensa hidráulica e esmagar todo tipo de papel usado e descartado, o que inclui embalagens, sobras e também livros preciosos e/ou banidos. A despeito das reclamações com o trabalho atrasado, Hant'a lê o que consegue resgatar no fluxo de papel velho e, escondido, carrega os livros para sua casa em uma valise.

Na *boîte-en-valise*, Duchamp reuniu um conjunto de reproduções de seus trabalhos e notas de processo. Nessas caixas, Duchamp buscava manter os detalhes dos originais: as mesmas rasuras, rabiscos nas margens, manchas de grafite e borrões de tinta, a maior proximidade possível dos tipos de papel utilizados: minúsculos pedacinhos de envelopes rasgados, papéis de embrulho.

Duchamp tentava reduzir as suas necessidades, possuía pouco dinheiro, poucos objetos de uso, pouco conforto, poucos compromissos (Tomkins, 2005) e com isso, pensava manter sua independência e mobilidade: ser portátil é desenvolver uma obra que não pese muito, caiba em uma maleta e funcionar como uma máquina solteira (Vila-Matas, 1997).

Também portátil e errante, essa lista inclui os *sapatos magnéticos* de Francis Alÿs que atraem e recolhem pequenos objetos metálicos no caminho percorrido pelo artista. E acrescenta que foi recolhendo pedras encontradas

durantes seus percursos como carteiro, que Ferdinand Cheval, no século XIX, durante 33 anos construiu solitariamente o seu *palácio ideal* na França.

E se ao começar esta lista percebemos como ilimitado é o espaço que cada trabalho cria, também é importante reiterar que ilimitada é a possibilidade de habitar e criar outros espaços, mesmo no comentário que aqui, outro artista se dispõe a fazer sobre a publicação de Lühmann. Assim como descrever e desenhar implicam demorar-se nas coisas, a publicação pensada como um espaço também: “Perceber uma coisa é percorrer essa coisa. Per-correr: correr à volta, perceber uma página é correr toda a volta dessa página: ficamos cansados, andamos demais” (Tavares, 2010: 61).

Referências

- Certeau, Michel (2003) *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes. ISBN 85-326-1148-6
- Hrabal, Bohumil (2010) *Uma solidão ruidosa*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-1635-5
- Linker, Kate (2008) *Livres d'artistes; l'esprit de réseau*. Paris: PUF. ISBN 978-2130570196
- Perec, Georges (1974) *Espécies de Espaços*. Paris: Galilee. ISBN 84-95776-72-3
- Perec, Georges (2001) *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa. ISBN 84-7432-255-3
- Perec, Georges (2006) *Je me souviens*. Paris: Hachette. ISBN 978-2-0123-5456-2
- Tavares, Gonçalo M. (2010) *Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambrano*. Florianópolis: Ed da UFSC, Ed da Casa. ISBN 978-85-328-0505-8
- Tomkins, Calvin (2005) *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN 85-7503-362-x
- Vila-Matas, Enrique (1997) *Historia abreviada da literatura portátil*. Lisboa: Assírio Alvim. ISBN 972-37-0411-0

Los Libros de Artista-Arte de Josep Guinovart

EVA FIGUERAS FERRER

& MARÍA JOSÉ BOTERO MARULANDA

Eva Figueras Ferrer: España, artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Licenciada en Ciencias de la Educación y en Bellas Artes y Doctora en Bellas Artes (Universidad de Barcelona).

Maria José Botero Marulanda: España, artista y investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Licenciada en Bellas Artes y doctoranda de la Universidad de Barcelona.

Artigo completo recibido a 4 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Este artículo pretende analizar y etiquetar la obra producida por Josep Guinovart (1927-2007), a partir de Federico García Lorca, Joan Salvat-Papasseit, Salvador Espriu, José Hierro y Ramón Guillem, dentro del formato “Libro-Arte.” Unas veces la obra es el resultado de un esfuerzo en tandem, otras es el testimonio visual y poético de un mismo sentir. En cualquiera de los casos veremos como la creación artística de uno potencia y enriquece la del otro.

Palabras clave: Guinovart / Libro-Arte / Lorca / Hierro / Salvat-Papasseit.

Title: *Artist-Art Books by Josep Guinovart.*

Abstract: *This paper brings to light and analyzes some of the creative works made by Josep Guinovart (1927-2007) and poets such as Federico García Lorca, Joan Salvat-Papasseit, Salvador Espriu, José Hierro y Ramon Guillem within the realm “Art-Books”. Sometimes the work is the result of a joint effort, others it is the visual and poetic testimony of a concurring feeling. Either way, the artistic creation of one always enhances and enriches that of the other.*

Keywords: *Guinovart / Art-Book / Lorca / Hierro / Salvat-Papasseit.*

Introducción

Josep Guinovart (Barcelona, 1927-2007), exponente de la ‘Segunda Vanguardia Catalana’, artista polifacético tildado dentro del informalismo abstracto, pasó del realismo mágico -a finales de los años cuarenta- al neorrealismo, abandonando la representación e incorporando el objeto para dar expresión a su obra. En ningún momento se aleja de la realidad, ya que está construye su estética

(Mercadé, 2008: 30). Durante su extensa trayectoria artística rompe siempre los límites entre arte y vida, y cada etapa sirve para enriquecer la siguiente. Guinovart surge de un ambiente menestral y su autodidactismo nace ‘no desde la angustia existencial sino desde la vivencia propia’ (Miralles, 1989). Su vocación por lo popular y sensibilidad lo llevó a desarrollar una gran afición por la música popular (el jazz, blues y canto jondo) y la poesía. Y es a partir de la obra de García Lorca que Guinovart descubre la fuerza de la imagen y del lenguaje poético. Lorca ‘le servía como intermediario de lo popular. Lo popular como realidad genuina’ (Corredor-Matheos, 1981).

Desde entonces, su gusto por la poesía va en aumento y se convierte en tema recurrente de su obra con una larga lista de poetas entre los que se encuentra, además de García Lorca, Miguel Hernández, Joan Salvat-Papasseit, Salvador Espriu, León Felipe, José Hierro, Juan Ramón, Maragall, Pere Quart, y Antonio Machado. Sin embargo son tantas y tan variadas sus lecturas poéticas que es imposible enumerarlas todas aquí.

Del libro ilustrado al libro arte en la creación artística de Guinovart

En 1951 Santos Torroella invita a Guinovart a ilustrar *Homenaje a García Lorca* (Figura 1) para la Editorial Cobalto. Se trata de su primer ‘libro ilustrado’, ópera prima en que utiliza la poesía como material de construcción visual. En él se incluye un frontis, un retrato del poeta, seis aguafuertes y un colofón, todos ellos correspondientes a un figurativismo ingenuo y mágico. Este libro-carpeta de una sensibilidad extraordinaria e impregnado de populismo y sentimiento jondo recoge elementos del espectáculo taurino, sensual y dramático, y su guitarra flamenca transmite ‘la misma pasión que desprende el alma del cantante’ (Guinovart, 2009).

Otro autor decisivo en la obra de Guinovart, es Joan Salvat-Papasseit (1894-1924). La lírica vanguardista y popular de Salvat-Papasseit enlazaba con la visión humanista y el compromiso social de Guinovart. Las ilustraciones para la edición de la obra poética de Salvat-Papasseit fueron emblemáticas para la resistencia cultural del catalanismo progresista del momento (Guerrero, 2010). Los trece linograbados abiertos por Guinovart en *Poesies* (Figura 2), no se limitan a ilustrar los contenidos literarios, sino que inciden sobre los textos, y siguen sus pautas acentuando el discurso: advierten de la expresividad, del juego fantástico de imágenes, colores y espacios, predisponen a la lectura, provocan silencios o acusan imágenes más que sugerentes. Esta comunión entre la palabra y la imagen, Guinovart la encuentra, según sus propias declaraciones, en ‘la intensidad del grabado,... esta expresión de supervivencia y presencia’ (Guinovart, 2009: 7). La obra literaria se magnifica y se sitúa en la más rabiosa actualidad.

A partir de la lírica lorquiana que inspira su juventud, las ediciones de libros



Figura 1 · *Homenaje a García Lorca* 1951. Editorial Cobalto, Barcelona. Edición 25 ejemplares numerados y firmados. Cubierta estampada a mano por René Metras. (Fotografía cubierta: MJ Botero; fotografía frontis: Toni Balcells)

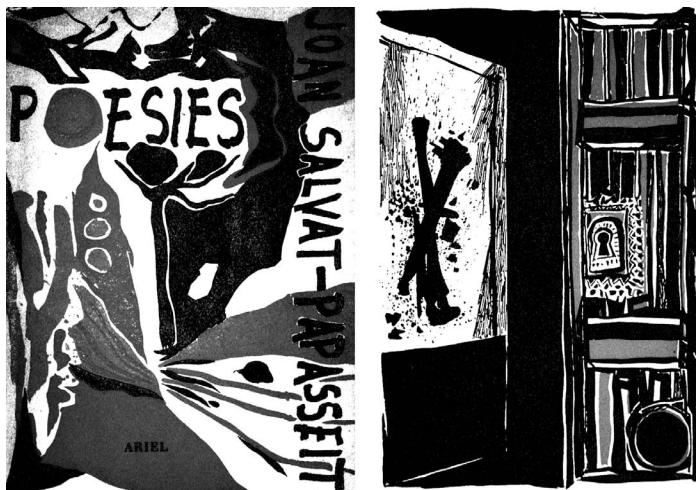
de Guinovart han estado impregnadas de poseía. En ellas se produce un enfrentamiento del imaginario del pintor con el de un poeta. Hermosa son las imágenes de *Assaig de cantic en el temple* (1971), pequeño opúsculo navideño dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Enric Prat de la Riba (Figura 3).

La carpeta de *Las cuatro estaciones* (1992) realizadas a cuatro manos entre Guinovart y su amigo José Hierro, considerado uno de los grandes poetas contemporáneos de habla hispana perteneciente a la primera generación de la posguerra dentro de la llamada poesía desarraigada o existencial, es un trabajo sensible que consigue complicidades irrepetibles (Figura 4).

Guinovart encontró en el grabado calcográfico una fuente de expresión riquíssima. Según el artista:

Intento vivir el grabado desde dentro, desde el material, con un diálogo coherente a su lenguaje. Grabar es arañar, expresión, deseo, sorpresa, siempre a la espera de la última palabra que la dará el tórculo (...) El grabado es una moneda: la cara te da la ilusión; la cruz, magia y misterio (Guinovart, 2009: 7).

Este juego de alusiones, signos y gestos, de fuerte carga expresiva y ritmos contundentes generan un cosmos muy característico del artista que no termina en la creación de la matriz sino en el enriquecimiento manual de la estampa. En *Seis poemas Galegos* (1998), una conjunción de los poemas de Lorca y los seis aguafuertes del pintor se abren ante el espectador en forma de tríptico,



Oh, que cansat estic de la meva
covarda, vella, tan salvatge terra,
i com m'agradaria d'allunyar-me'n,
nord enllà,
on diuen que la gent és neta
i noble, culta, rica, lliure,
desvelladada i fele!

Figura 2 · *Poesies*. (1962) Poemas de Joan Salvat-Papasseit, introducción de Joan Fuster, ilustraciones de Josep Guinovart. Primera Edición Completa. Editorial Ariel, Barcelona. 12 láminas interiores y portada, impreso sobre papel de hilo Guarro. Tirada total 116 ejemplares: 100 numerados de 1 a 100 destinados a la venta y 16 en números romanos correlativos para colaboradores.

Figura 3 · *Assaig de cantic en el temple* (1971) versos de Salvador Espriu e ilustraciones de Guinovart, estampado en Filograf-R.G.M. Institute d'Art Gràfic, bajo la dirección de Joan Vila Grau. (Fotografía: M.J. Botero)



Figura 4 · *Poesies*. (1962) Poemas de Joan Salvat-Papasseit, introducción de Joan Fuster, ilustraciones de Josep Guinovart. Primera Edición Completa. Editorial Ariel, Barcelona. 12 láminas interiores y portada, impreso sobre papel de hilo Guarro. Tirada total 116 ejemplares: 100 numerados de 1 a 100 destinados a la venta y 16 en números romanos correlativos para colaboradores.

Figura 5 · *Assaig de cantic en el temple* (1971) versos de Salvador Espriu e ilustraciones de Guinovart, estampado en Filograf-R.G.M. Institute d'Art Gràfic, bajo la dirección de Joan Vila Grau. (Fotografía: M.J. Botero)

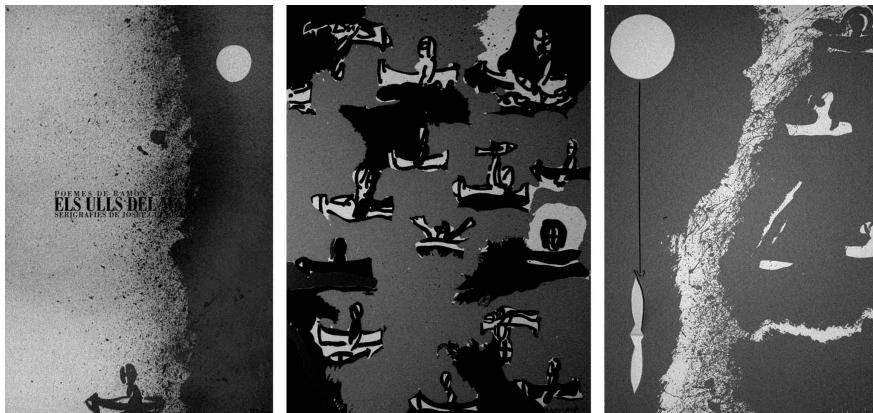


Figura 6 · *Els Ulls del Mar*, (2003) (Fotografías portada, *Els ofegats i la lluna i el peix*: M.J. Botero)

desplegando toda su fuerza y esplendor. Conmovido por la fuerza poética y su trasfondo humano, y mediante un perfecto equilibrio entre contenido y forma, su expresión gráfica va más allá de la metáfora evocadora del poeta, y su lenguaje pictórico se impregna de lirismo (Figura 5).

Perteneciente a la ‘*colecció galeria*’, de la Galería Rosalía Sender, *Els Ulls del Mar* (Figura 6) consta de seis poemas de Ramón Guillem, impresos en offset por la imprenta Comunicación Gráfica y seis serigrafías de Guinovart., estampados por el taller Seriarte con una tirada de 100 ejemplares y 5 P.A. El texto de presentación es de Romà de la Calle y el diseño es de Manuel Granell y María Casanova. Este Libro-Arte es una obra de formato íntimo y delicadísimo lirismo. Aquí los azules predominantes marcan sus creaciones marítimas dejando entrever la estrecha relación de Guinovart con el Mar Mediterráneo. Un Mediterráneo presente desde su más tierna infancia lleno de alegorías, mitos, e historias de la humanidad. Un mar donde ‘el creador ha de ser naufrago, para enfrentarse a la obra sin prejuicios y de una manera aislada, marginal, a la deriva (Mercadé, 2008: 120).

Las primeras obras García Lorca-Guinovart y Salvat-Papasseit-Guinovart, van más allá del concepto Libros Ilustrados aunque ciertamente hacen referencia, en mayor o menor grado, al contenido del texto al que acompañan y se encuentran en algún punto intermedio entre los *Livres d'Artiste* y los Libros de Artista. Las ediciones de madurez se enmarcan, a nuestro entender, dentro del Libro-Arte.

El *Livre d'Artiste* o *de Peintre* es una colaboración entre editor, escritor y artista plástico. La participación de cada uno de ellos dentro del libro está

completamente definida. El editor gesta y supervisa el proyecto. El poeta aporta el texto, éste puede ser de un autor vivo o muerto. Y el artista realiza las imágenes. Pero, a diferencia de los Libros Ilustrados, en los *Livres d'Artiste* las imágenes toman un protagonismo que “compite” con el texto, no son meras acompañantes de los textos sino que se les confiere un papel tan relevante como el del poema. *Homenaje a García Lorca* (1951) y *Poesies* (1962) muy bien podrían registrarse bajo esta denominación de *Livre d'Artiste*. Sin embargo, su diferencia con los Libros de Artista estriba en que en estos últimos el artista o los artistas son responsables desde su concepción inicial hasta la plasmación concreta como libro y objeto artístico.

En este sentido, en algún punto intermedio entre los *Livres d'Artiste* y los Libros de Artista se hallan las obras realizadas por Guinovart con Hierro en *Las cuatro estaciones* (1992), o en *Seis poemas Galegos* (1998) a partir de poemas de Lorca. Efectivamente, podemos considerarlos Libros-Arte. Estas obras muestran una perfecta sincronización entre el poeta y el pintor, ‘la creación poética y creación plástica caminan de la mano.’ (Galería Múltiple Ediciones, 2011). Entre ellos se establece una nueva relación, un nuevo ritmo que conjuntamente construye un discurso, más elaborado, más rico en matices, más abierto a una nueva manera de entender; un discurso que sigue hablando de arte y vida bajo una nueva luz.

Conclusiones

Guinovart y los poetas dentro del formato Libro-Arte es un tema extenso e imposible de abarcar en un artículo de estas características, no obstante los ejemplos aquí incluidos son testimonio de su calidad y gran riqueza creativa.

Si comparamos los libros a partir de los años noventa con los de juventud, los que Guinovart realizó a partir de Lorca o Salvat-Papasseit, podemos constatar que cada libro tiene su tono y su ritmo, y cómo lo plástico y lo literario se transforman en elementos constructivos que suman y se enriquecen entre sí y que conforman un solo espacio, un solo escenario. Y que cuando poeta y artista trabajan en tandem, como en el caso de *Las cuatro estaciones* (1992), la complejidad entre autores, se convierte en un cierto juego, en un guiño al espectador.

De cualquiera de las maneras Guinovart consigue, incluso cuando se trata de obras literarias de generaciones anteriores a la suya, que la obra quede abierta al espectador y que su trasfondo atemporal se sitúe en la más rabiosa actualidad.

Referencias

- Borràs, Maria Lluïsa (1997) *Variacions, Volum, Materia: GUINOVART*. [Catálogo exposición]. Guinovart, Josep (intro.) Barcelona: Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona. Palau de la Virreina. 29 de gener al 30 de març de 1997. ISBN: 84-7609-819-7. p. 20-21.
- Corredor-Matheos, José. (1981), *Guinovart, el arte en libertad*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. ISBN: 84-343-0327-2. p. 9
- Galería Múltiple Ediciones (2011), *Guinovart. El Artista y los poetas*. [Consult. 2012-07-30]. Disponible en <URL:<http://galeriamultiple.blogspot.com.es/2011/03/guinovart-el-artista-y-los-poetas.html>>.
- Guillaumet, Francesc (2010), *La obra de Guinovart dedicada a Lorca y Salvat-Papasseit, en una exposición*, (en *La Mañana*, 21 de febrero de 2010) [Consult. 2012-08-02]. Disponible en <URL: <http://www.lamanyana.es/web/html/lanoticia.html?id=96778&seccio=cultura&feca=2010-02-21&sortida=03:00:00>>.
- Guerrero, Manuel (2010), *Res no és mesquí: Josep Guinovart i els poetes*,
- [Pdf] Programa Exposición itinerante organizada por Fundació privada Espai Josep Guinovart, Agramunt. [Consult. 2012-08-30]. Disponible en <URL: <http://www.espai.guinovart.es>
- GUINOVART info@espai.guinovart.es comunicación privada correo electrónico.
- Guinovart, María (2009), *El taurino Guinovart*. [En: [elmundo.es](http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/17/barcelona/1253206045.html), 17/09/2009] [Consult. 2012-07-26]. Disponible en <URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/17/barcelona/1253206045.html>>.
- Guinovart, María, curadora de la exposición (2010), *Guinovart obra gràfica: de la planxa al paper*. Barcelona: Diputació de Barcelona. DL. B-41585-2010.
- Luján, Ángel Luis (2010), «Alucinada tentación de lo clásico», *Revista de Libros*, 161, mayo. ISSN 1137-2249. p. 34.
- Mercadé, Albert y Muñoz d'Imbert, Silvia. (2008) *Guinovart*. Corredor-Matheos, José (Presentación). Barcelona: Ciro Ediciones, S.A., Colección "Grans Genis de l'Art a Catalunya." N° 8. 143pp. ISBN: 978-84-96878-40-2 (volum VIII), p.30 y 122.
- Miralles, Francesc. (1989) «Guinovart: originalidad, independencia y creatividad». *Diario La Vanguardia*, Exposiciones. Viernes, 15 diciembre. p.10.

Contactar as autoras: efigueras@ub.edu
/ mariajobotero@gmail.com

O proceso e o pentimento no libro de artista de Francisco Ruiz de Infante: Jardin D'Hiver (Jardin Blanc) / (Xardín de inverno, xardín branco)

SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

Espanha, artista visual. Afiliação: Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Universidade de Vigo. Graduação em Belas Artes, Doutora em Belas Artes.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Jardin D'Hiver, o libro de artista de Ruiz de Infante como dispositivo que traballa sobre o proceso creativo, a soildade, as dúbidas; o relato e os materiais biográficos reconstrúen o documento e o artista amosa as dificultades do traballo.

Palabras clave: Francisco Ruiz de Infante / Jardin d'hiver / libro de artista.

Title: *Francisco Ruiz de Infante: Jardin D'Hiver (Jardin Blanc)*

Abstract: *Jardin d'hiver, artist's book from Francisco Ruiz de Infante, a dispositif works about creative process, solitude, doubts. Story and materials from biography rebuilts document, and the artist show us the difficulties of work and process.*

Keywords: *Francisco Ruiz de Infante / Jardin d'hiver / artists'book.*

Introducción. Contexto da obra

Francisco Ruiz de Infante naceu en 1966 en Vitoria, no País Vasco (España) estudou Belas Artes na facultade de Bilbao, no País Vasco e Paris, é profesor na Esad, a École Supérieure de Arts Décoratifs de Strasbourg dende 1999.

A maior parte da súa obra, dende comezos do 90 do século pasado, toma forma de complexos proxectos que abarcan instalacións en forma de percorridos

por espazos arquitectónicos modificados, taboas apoiadas que conforman unha fráxil pasarela, vasos, mobles pintados de branco.... Proxectos que se desenvolven ó longo de varios anos. Nas publicacións e catálogos de exposicións xeneradas por estes proxectos, podemos atopar os debuxos, bosquejos, planos e as distintas fases do proceso de desenvolvemento.

No texto do catálogo de *Centro de tránsito para adolescentes* atopámonos coa seguinte descripción da concepción de Francisco Ruiz de Infante acerca das implicacións da arte e o proxecto:

(...) para quien el arte es tensión y densidad de significados; cuestión de actitud personal y sopesamiento de conocimiento y sensibilidad; proyección (en definitiva) conducida desde la mismidad individual a lo colectivo (Sáenz de Gorbea, 1992).

Traballa co propio proceso de maduración e elaboración e parece fuxir, por tanto, do obxeto final exposto na vitrina dun museo (sen pistas sobre a súa xénesis). No seus traballos o proxecto expándezase, retroaliméntase e sufre constantes modificacións que aparecen reflexadas na documentación.

1. Jardin d'hiver (Jardin blanc)

Este libro de artista aparece no contexto dos macro-proxectos que Francisco Ruiz de Infante desenvolve ó longo de varios anos, neste caso no Centro de Tránsito para adolescentes, parece que asistamos ó Work in Progress, e neste contexto é pertiente destacar que a utilización do soporte de libro de artista lle permite convertir o material documental nun recurso metalingüístico sobre as súas obras.

Jardin d'hiver toma a forma de relato-diario sobre o proceso de traballo nun invernadoiro (na introducción do texto se nos aclara que existe ese espacio e que Ruiz de Infante traballou nel para o proxecto de Centro de tránsito para adolescentes).

Non é polo tanto un espazo imaxinario, e as observacións físicas que nos proporciona se complementan coas fotografías descriptivas dalgúns detalles do espazo.

Nas páxinas relatase a través do texto e a imaxe (que lonxe de ilustrar, presenta batalla) o esforzo para “habitar” un invernadoiro abandonado, onde a naturaleza invade o espazo introducíndose polas gretas; reclama o protagonismo, loitando contra o ensimismamiento do artista, a ruina, a realidade exterior que o reclama.

No libro relata as dificultades físicas de traballar neste tipo de espazos, o frío, a chuvia, a ambivalencia de desexar abandonalo e a rutina do traballo.

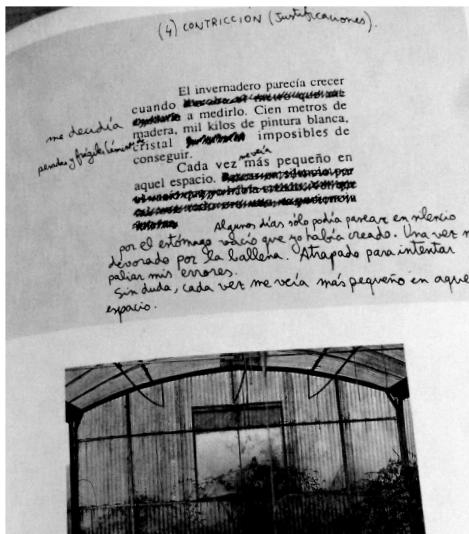
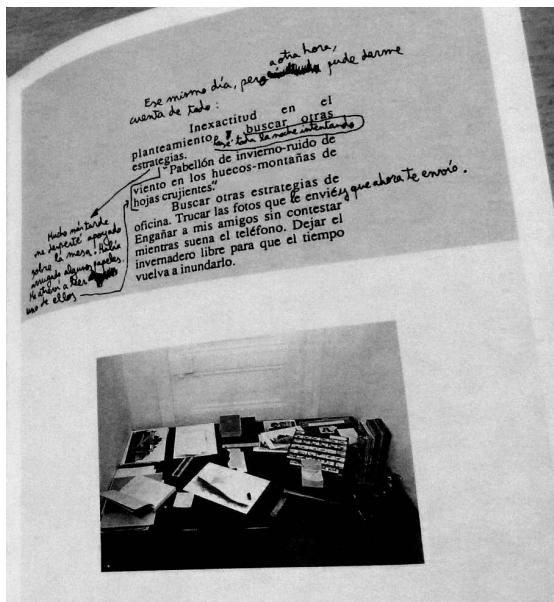


Figura 1 · *Jardin d'hiver cap.(4) Contricción, justificaciones*, Francisco Ruiz De Infante, (1992). Fonte: propia (detalle da penúltima páxina, sen numerar, do libro-obxeto).

Figura 2 · *Jardin d'hiver cap.(4) Contricción, justificaciones*, Francisco Ruiz De Infante (1992). Fonte: propia (detalle do libro-obxeto)

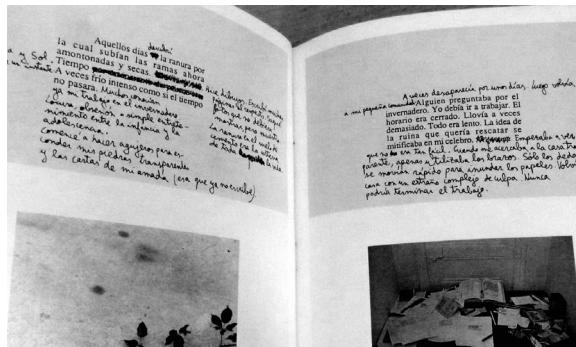


Figura 3 · *Jardin d'hiver cap.(3) Primavera*,
Francisco Ruiz De Infante, (1992). Fonte: propia
(detalle do libro-objeto).

2. Fraxilidade, pentimento

Na propia disposición do texto traballa coa idea de arrepentimento, a corrección, a re-elaboración da memoria, a reunión dos materiais e a separación co mundo que se presenta en forma de obligacións laborais, chamadas, preocupacións.

Aparece a idea de fracaso, deixar que a naturaleza invada de novo o espazo. No fragmento da introducción a *Jardin d'hivern* cóntasenos:

El resultado de este trabajo (la idea de facsimil) responde al intento de jugar hasta el límite con la gran contradicción “verdadero-falso” que este tipo de publicaciones sugiere (todo esto subrayado por el juego de idiomas, de correcciones, de tachaduras y de malentendidos que ello supone) no hay que olvidar tampoco que la idea de palimpsesto se elabora constantemente en su obra. La memoria y las repeticiones de las obsesiones están siempre presentes. El palimpsesto aparece aquí explícitamente. Puede ser que sea esto último lo que le ha incitado a realizar el proyecto. La idea de que todo deja una traza. (...) Las obsesiones de este proyecto aparecen claras en ese lugar: la idea de protección, la idea de trabajo constante y el intento de recuperar lo perdido (algo para el muy ligado a la infancia y la adolescencia: el paraíso) (Le Pautrec, 1992)

O libro conclue coa dúbida acerca do resultado, o obxectivo, ¿un tesouro escondido?, ¿os cristais enterrados ou a bela durminte? para rematar decindonos que quizais a parcela de aire do xardín branco acabou coa mancha negra dos pulmóns. A narración, a atmosfera de conto se confronta coa confesión do diario, as preocupacións, as realidades que impiden o traballo; as dúbidas que se manifestan nas letras minúsculas que corixen o texto escrito “a maquina”. A contraportada contraría a portada, primeiro o invernadoiro cercado pola maleza, no final o invernadoiro como envoltorio branco, reconstruído.

Conclusión

O análise do libro de artista Jardi d'Hiver invítanos a explorar a posibilidade de convertir o libro de artista nun documento que participa do proxecto artístico, un dispositivo-arteefacto carregado de significado, que desafía as normas do que entendemos por libro, para enfrentarnos cun libro-obxeto que nos desvela o modo de traballar de este artista. É pertinente reivindicar a revisión deste tipo de proxectos, cando o obxeto libro se atopa en cuestión tamén no ámbito artístico, como simple recopilación-catálogo. Atopámonos neste caso cun dispositivo que activa o pensamento, expón as dúbidas e nos fai reflexionar.

Referencias

Caixaforum, mediateca [Consult. 2012-07-09]
Dossier sobre Ruiz de Infante.
Disponible en URL: http://www.mediatecaonline.net:80/Obert/EP00026/www/enter_es.htm

Ruiz de Infante, Francisco (1992) *Centro de tránsito para adolescentes*. Vitoria: Diputación Foral de Alava.
Ruiz de Infante, Francisco (1992) *Jardín Blanc -Jardín d'Hiver*. Vitoria. Sala Amarica. Diputación Foral de Alava.

Estampas del delirio, de David Curto.

Une mauvaise semaine, un libro de apropiación dieciochesca

209

ELOI PUIG MESTRES

España, artista visual. Profesor titular en la Facultat de Belles Arts de Barcelona, Universitat de Barcelona. Doctor en Bellas Artes.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: Los libros David Curto son una sarcástica extensión de sus propuestas donde confluyen su crítica al sistema global y una depurada presentación gráfica. Este artículo analiza el libro “Une mauvaise semanine”, de clara referencia a “Une semaine de bonté” de Max Ernst. Curto actualiza las propuestas apropiacionistas de Ernst y las enmarca en una delirante escenografía que pone en entredicho los “complacientes” valores de nuestra clase política, eclesiástica y financiera enmarcada en el omnipresente capitalismo.

Palabras clave: apropiacionismo / delirio / realidad y ficción.

Title: *Engravings of delirium, of David Curto: Une semaine mauvaise, an eighteenth-century book appropriation*

Abstract: *David Curto books are a sarcastic extension of their proposals where confluentes his critique of global system through a refined graphic presentation. This article reviews the book “Une mauvaise semanine” that’s a clever reference to “Une semaine de bonté” of Max Ernst. Curto updates the appropriationists proposals of Max Ernst, and frames them into a delirious scenography that calls into question the “complacent” values of our political class, ecclesiastical and financial, framed in the ubiquitous capitalism..*

Keywords: *appropriation / delirium / reality and fiction.*

Introducción

Sarcasmo, ironía, mofa y burla, son algunos de los sinónimos que acompañan de manera continua a los trabajos de David Curto (Tortosa, Tarragona, España,

1973). Este carácter queda todavía más enfatizado cuando su propio autorretrato entra en juego, siendo él mismo el protagonista de las secuencias presentes en sus libros que llegan a un delirio propio de las contradicciones políticas, sociales y económicas que vive nuestra más directa actualidad. Para poder introducirnos en el complejo despliegue imaginario de Curto es necesario desglosar su propia concepción de realidad. Él mismo reflexiona alrededor de lo real:

Paradójicamente, el reporte cotidiano de la actualidad, lo que se quiere real, ha acabado revistiéndose, podríamos decir, de una especie de página onírica, una especie de membrana de sospecha que nos hace dudar automáticamente de la verosimilitud del propio visionado (Curto, 2011).

Para Curto ya no existe frontera discernible entre lo verosímil y lo dudoso, todo tiende a la imposibilidad de discriminar entre los mensajes, si todo es dudoso, todo es verdad y a la inversa, como todo es verosímil, todo resulta, a la vez, dudoso. Por este motivo en sus escenas se reproducen delirios que describen creencias falsas, extravagantes, derivadas de engaños.

Sus libros de artista son una clara y particular visión de nuestra actualidad. Nos adentran a una visión crítica de la que ni él mismo sale indemne. Son particularmente destacables por la reinterpretación y apropiación de estampas que forman parte de la tradición del grabado, por la que, del que por otro lado, el autor es especialista, en su labor de técnico en estampación del taller de grabado e impresión de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (UB).

La intención de este artículo es centrarnos en uno de sus libros recientes, *Une mauvaise semaine* (2011). El título de este libro, formado por una serie de siete fotograbados, remite de forma un tanto obvia a la novela-collage de Max Ernst *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934). Resulta paradójica, al igual que pasa con la obra de Max Ernst, la presentación de una secuencia de imágenes narrativas que nada tiene que ver con la bondad, sino más bien todo lo contrario, "resulta aciaga a tenor del cúmulo de desgracias que desfilan por una semana gráfica con aires de aguafuerte dieciochesco" (Curto, 2011).

Curto nos presenta, tal y como él mismo las describe, unas estampas protagonizadas por personajes "post-heroicos de un tiempo en que la imagen no era ni inmediata ni omnipresente y en la que incluso la huella de un buril referenciando una victoria ostentaba un estatuto de verdad, una veracidad, bastante más acusada de la que podemos atribuir a cualquier imagen digital de las que nos bombardean, a día de hoy, en el incesante telediario en el que se ha convertido nuestra cotidianidad visual" (Curto, 2011).

Sus intenciones no pueden quedar más claras en los textos que a menudo

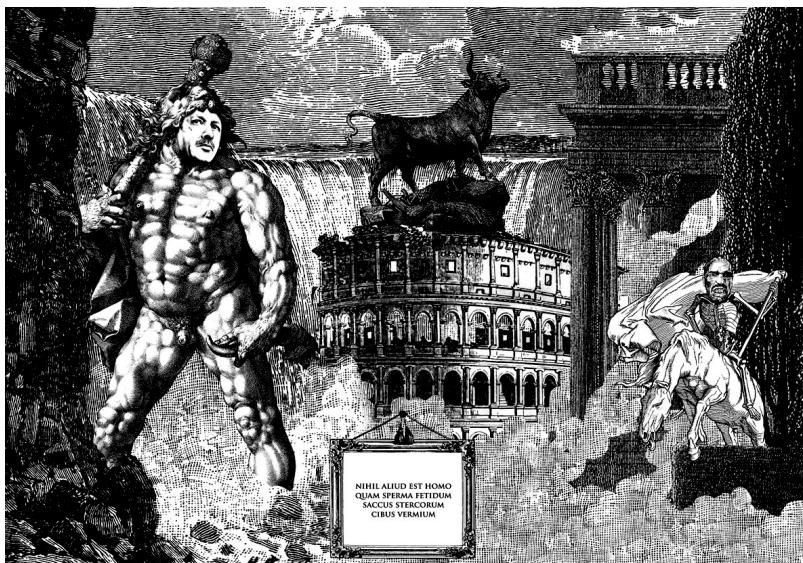
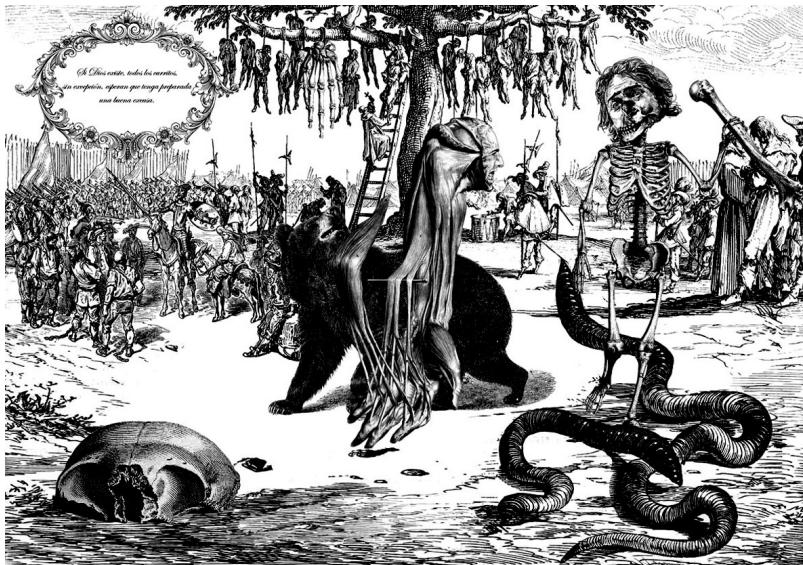


Figura 1 · David Curto, *Si Dios existe, todos los curritos sin excepción esperan que tenga preparada una buena excusa*. Cuarta página del libro *Une mauvaise semaine*, 2011.

Figura 2 · David Curto, *Nihil aliud est homo quam sperma fetidum, saccus stercorum, cibus vermium*. Séptima página del libro *Une mauvaise semaine*, 2011.



Figura 3 · David Curto, *Más vale pájaro en mano que ciento volando o el que madruga no es traidor*. Tercera página del libro *Une mauvaise semaine*, 2011.

acompañan a sus obras. El libro de Curto mantiene un intencionado y evidente paralelismo con *Une semaine de bonté*, nos referimos a la incorporación de citas y elementos comunes. La manera de obrar de ambos es similar, salvando las facilidades de la tecnología digital del “corta y pega” de las que disponemos actualmente. Se aprecia una notable intención por borrar las pistas que pudieran permitir identificar la procedencia de sus materiales de base. El texto que aparece en cada imagen es una descarada declaración irónica, una clara confrontación con el sistema de valores de la sociedad burguesa anclada en el más absoluto sistema de consumo que explota el capitalismo. También se repiten elementos que remiten a una despiadada crítica a la clase eclesiástica, se muestra claramente la congruencia creciente entre sus universos imaginarios de crímenes y pesadillas y el “mundo real” de la política coetánea. Los títulos de las estampas *Si Dios existe, todos los curritos sin excepción esperan que tenga preparada una buena excusa* y *Nihil aliud est homo quam sperma fetidum, saccus stercorum, cibus vermium* son buenos ejemplos de ello.

Ernst publicó *Une semaine de bonté* en el año 1934, “cuando la violencia y la sinrazón se imponían por todas partes. Hitler había accedido al poder en 1933, y cabían muy pocas dudas respecto a lo que podía esperarse de su retórica agresiva y de su exaltación demencial de la raza aria” (Ramirez, 2008: 516).

Une mauvaise semaine es una edición del 2011 y el contexto político-socio-económico es el actual, donde la vigente crisis financiera europea y mundial que aún estamos viviendo produce estragos en todos los ámbitos laborales,

financieros y, en consecuencia, sociales. Una situación desesperanzadora para muchas generaciones que tiene parangón con las convulsiones sociales de principios del siglo XX, y que los dadaístas como Ernst reflejaron con sus posicionamientos estéticos. Curto nos lo muestra de manera descarnada a través del sarcasmo más voraz. Si en Ernst vemos escenas de lo demoníaco, habitados por seres de alas de murciélagos, serpientes y saurios protagonistas de intrigas amorosas y castigos abominables; mujeres con cabeza de pájaro muriendo en la guillotina y otras figuras vagando entre la calavera como almas extraviadas. Paralelamente, en la tercera página del libro de Curto (Figura 3), vemos a él mismo vestido de peregrino del Camino de Santiago caminando sobre el mar, tensando una cuerda a la manera de tramoyista levantando el telón de una escena que muestra un naufragio en el que él mismo se encuentra. De entre los múltiples elementos que componen la abarrocada escenografía, destacan los huesos de un brazo agigantado por encima del mar que llega a alcanzar un murciélagos.

Los análisis que hace Antonio Ramírez sobre la novela-collage de Ernst son claramente extrapolables al libro de Curto: “Pero en esos lugares de razonable estabilidad euclidianas suceden cosas sorprendentes: Metamorfosis, hibridaciones indescriptibles y encuentros inauditos. Lo que anhelamos y lo que tememos. (...), pero también una secuencia inserta en un gran relato que apprehendemos en fragmentos, despedazado por múltiples omisiones y estereotipos incendiados por su propia previsibilidad” (Ramirez, 2008: 516).

Para dar fin a esta aproximación a la constelación Curto, no podemos omitir una breve referencia a los acabados de esta sensacional obra. La exquisitez y preciosidad de los detalles en la estampación sobre papel de grabado dotan a la edición de una calidad comparable a la de los tiempos a los que evoca constantemente.

Conclusión

El libro *Une mauvaise semaine* de David Curto es un claro compendio de su desmesurada propuesta tanto estética como ideológica, en ella se desmoronan los pilares de toda la complejidad humana y lo hace mediante el formato de libro como paradigma de nuestra civilización.

Referencias

Curto, David. (2011) *Une mauvaise semaine_*
(la mara 7.0). Texto de la exposición
“La mano izquierda de Cervantes”.

Karsi Sanat Galerisi. Estambul: Instituto
Cervantes.
Ramirez, J.A. (2008), *Max Ernst: Tres novelas*
en imágenes. Girona: Atlanta.

Expansions
Original articles

Expansões
Artigos originais

4.

El libro como materia prima: las metáforas visuales de Ana Sánchez

MARTA MARCO MALLENT

España, artista visual y profesora, Universidad de Zaragoza. Doctora en Bellas Artes y Licenciada en Historia del Arte.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumen: La artista Ana Sánchez utiliza el objeto libro como materia prima para crear obras con un fuerte carácter pictórico y escultórico, lo cual nos da pie para reflexionar sobre la pervivencia, interdisciplinariedad y permeabilidad de múltiples lenguajes plásticos en el arte contemporáneo y cómo el libro de artista puede ser el aglutinante de todos ellos.

Palabras clave:

poesía visual / pintura / interdisciplinariedad.

Title: *The book as raw material: visual metaphors of Ana Sanchez.*

Abstract: *Artist Ana Sánchez uses the book as her raw material, creating works with strong characteristics typical of painting and sculpture, thus enabling the viewer to think about plastic languages in terms of their survival, interdisciplinarity and permeability in contemporary art, and how the artist book draws all these qualities together.*

Keywords:
visual poetry / painting / interdisciplinarity.

Introducción

Ana Sánchez nació en Salamanca en 1964 y estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, ciudad en la que vive y trabaja actualmente. Ha realizado gran número de exposiciones individuales y colectivas (en España: Madrid, Vitoria, Barcelona, Palma de Mallorca, Córdoba, Tenerife, Almería, Valladolid, Murcia y Tarragona, entre otras; fuera de España: París, Malta, Bélgica, México y Puerto Rico). Numerosos premios y becas avalan su trayectoria artística, algunos de ellos de reconocido prestigio, (Casa Velázquez de Madrid, Academia española en Roma, etc.). Ha participado en ferias de arte como ARCO, CIRCA, FOROSUR o ESTAMPA, y su obra está presente en colecciones públicas y privadas como la Colección de Grabado de la Biblioteca Nacional, el

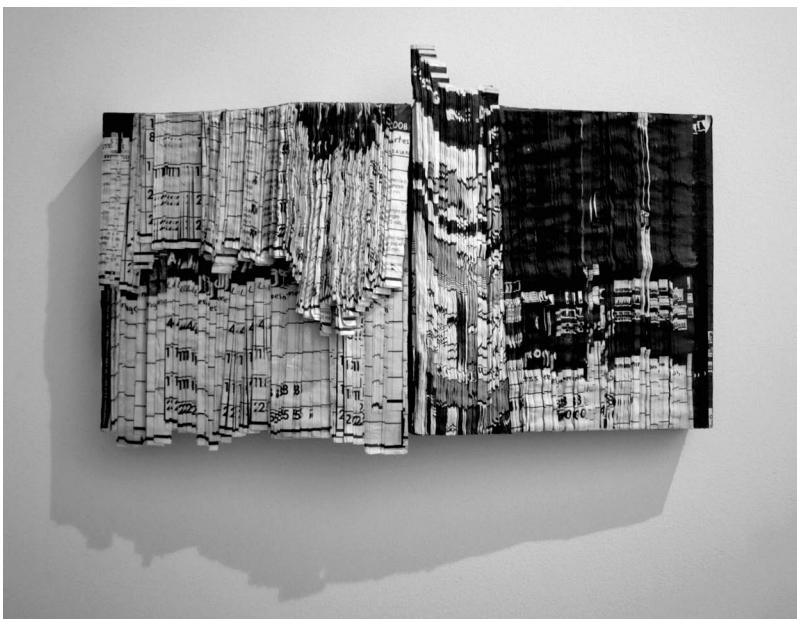


Figura 1 · Ana Sánchez, *Reflejos de agua 7 y 2*, mixta sobre madera, 30 x 30 cm. C/U, 2008. Fotografía de Rafael Reverón-Poján. Catálogo "En relieve", Galería Astarté, Madrid, 2012.

Museo de Arte Moderno de Tarragona, la Colección de Arte Moderno de la Embajada de España en Tokio o la Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid.

En este artículo se analiza sobre todo su último trabajo "En relieve", presentado en la galería Astarté de Madrid en 2011, en el cual prescinde del recurso gráfico de la tipografía, habitual en sus trabajos anteriores, para utilizar el libro en toda su dimensión espacial y conceptual, ahondando en el potencial simbólico del objeto en sí mismo y en sus posibilidades visuales como material pictórico y escultórico. Es por ello que me parece oportuno analizar su trabajo en un número monográfico sobre el libro de artista.

El libro de artista es una práctica creativa que ha adquirido la categoría de nuevo género por su singularidad y aceptación entre los artistas contemporáneos. En mi opinión, su origen hay que buscarlo en el cuaderno de apuntes que los creadores de cualquier tiempo han utilizado como contenedor de ideas, anotaciones y bocetos de toda índole. Actualmente estas ideas y anotaciones se registran en un nuevo sistema de almacenamiento, el ordenador personal, eficaz y atractiva herramienta que, junto con la cámara fotográfica, el blog, o

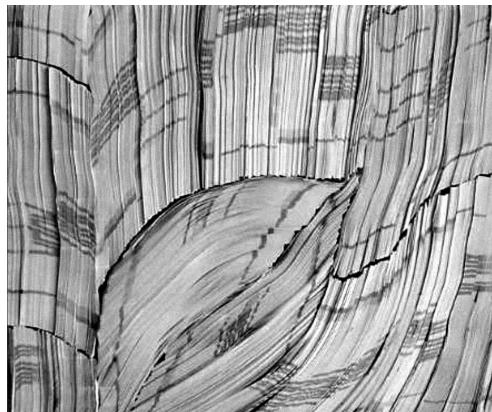


Figura 2 · Ana Sánchez, *Verde*, papel encolado, 33 x 42 cm.
2011. Fotografía de Rafael Reverón-Poján. Catálogo "En relieve",
Galería Astarté, Madrid, 2012.

Figura 3 · Ana Sánchez, *Triste*, libros moldeados, 45 x 35 x 25 cm.
2011. Fotografía de Rafael Reverón-Poján. Catálogo "En relieve",
Galería Astarté, Madrid, 2012.

cualquier sistema de archivo digital, suple al clásico cuaderno de artista. Es entonces cuando el libro o cuaderno pierde su función y adquiere valor como objeto manipulable y transformable en “artefacto”. Esta tendencia alcanza también al libro común, que se convierte en un espacio o soporte para comunicar, expresar y exhibir el trabajo de los creadores contemporáneos. De todos modos, el libro, aunque despojado de su función tradicional, no pierde su peso como metáfora del origen y nacimiento del saber, y continúa siendo el contenedor de un producto cultural.

La utilización que hace Ana Sánchez del libro genera dos tipos de trabajos: por una parte aquellos en los que manipula el texto, jugando con la tipografía para crear efectos visuales, descomponiendo frases y palabras para transformar la función comunicadora del lenguaje escrito y, por otra, aquellos en los que considera el libro en su dimensión espacial, como objeto significante dotado de tridimensionalidad, en los que el texto ya no tiene ningún protagonismo. Será de éstos últimos trabajos de los que hablaremos a continuación.

1. La pervivencia de la pintura

En su ya dilatada trayectoria Ana Sánchez ha utilizado siempre materiales de deshecho como base para sus obras: telas, carteles, libros y toda clase de soportes con texto impreso, por lo cual su obra se ha identificado en muchas ocasiones con movimientos como el *Letrismo o Art & Language*. Sin embargo, la artista no se siente vinculada con ninguna moda o tendencia, sino que sigue sus intuiciones con absoluta independencia. Con este último trabajo se aleja de cualquier clasificación, evidenciando su carácter nómada y creativo sin límite ni condición. No obstante, pervive en su obra una concepción claramente evocadora de disciplinas clásicas como la pintura, de la que no reniega, sino que reivindica como punto de partida. Así pues, la materia prima que utiliza en sus composiciones, libros y carteles rescatados del rastro, la basura o almacenes de diversa índole, ha estado al servicio de su desbordante imaginación y una constante vocación pictórica que se convierte en un rasgo distintivo de su trabajo.

Los libros que manipula guillotinando sus hojas, desplazándolas, rasgándolas, superponiéndolas, doblándolas etc., suelen presentarse en soporte vertical sobre la pared, mostrando sus cualidades plásticas como si se tratara de un lienzo o de un mosaico.

Compongo el cuadro con papeles seccionados, rotos, que son utilizados como “golpes de pincelada” y no como collage, así lo pictórico dialoga con los dominios del mosaico y la pintura se transforma en pavimento (Sánchez, 2012).



Figura 4 · Ana Sánchez, *Ternura*, libros moldeados, 15 x 32 x 25 cm, 2011. Fotografía de Rafael Reverón-Poján, Catálogo "En relieve", Galería Astarté, Madrid, 2012.

También enfatiza el origen pictórico de alguna de sus obras el hecho de haberles puesto títulos que las relacionan conceptualmente y sin posibilidades de interpretación con un género concreto y definido como el paisaje: tal es el caso de "Reflejos de agua 7 y 2" (Figura 1) y "Verde" (Figura 2).

El libro pierde en estas obras su calidad y naturaleza conceptual al ser profundamente transformado mediante la manipulación extrema a la que lo somete la artista, fragmentando, descomponiendo y recomponiendo sus partes, doblando, encolando, retorciendo, desplazando, repitiendo, etc., para extraer el máximo partido al efecto óptico bidimensional que desea producir, en definitiva, para ser utilizado como material pictórico. Por eso hay quién califica este trabajo de Ana Sánchez como "pintura sin pincel" (Calles, 2012).

2. El libro sensible

Hay otro tipo de obras, más próximas a la escultura por su tridimensionalidad, en las que Ana Sánchez mantiene la esencia del objeto libro. Lo utiliza completo, sin transformar apenas su aspecto físico, pero otorgándole nuevos atributos o significados, sugeridos con los títulos de las piezas, mediante los cuales provoca recurrentes asociaciones de ideas propias de la poesía visual.

La pila de libros previamente mojados que se amontonan unos sobre otros está sabiamente titulada "Triste" (Figura 3), haciéndonos asociar el aspecto lánguido de las hojas con el sentimiento humano de decaimiento o tristeza. Lo mismo ocurre con "Ternura" (Figura 4), pieza en la que la elección del título

vuelve a provocar una metáfora visual de sutil ironía. Esta “humanización” del libro está tan inteligentemente planteada que sin prescindir ni manipular apenas la realidad física del objeto, nos lo ofrece totalmente transformado, con un significado absolutamente nuevo y distinto, pero sin dejar de ser un libro.

A esta práctica propia del *ready-made* o *object trouvé*, Ana Sánchez añade un componente emocional que commueve al espectador, incluso a aquellos menos predispuestos para contemplar obras de esta naturaleza.

Conclusión

El libro objeto es considerado como una nueva disciplina artística, sin embargo, no siempre es fácil clasificar el trabajo de ciertos artistas. Tal es el caso de Ana Sánchez, que utiliza el libro como materia prima para obras que se ubican, por su apariencia formal, en el ámbito de la pintura o de la escultura. El arraigo de disciplinas claramente definidas en el campo de las artes plásticas subyace en las obras de esta artista, que utiliza con inteligencia, ironía y originalidad, un objeto de fuerte carga conceptual, el libro, como elemento modular en la elaboración de composiciones que conservan un fuerte carácter pictórico o escultórico en el más tradicional de los sentidos.

A nivel plástico, las metáforas visuales de Ana Sánchez contienen una fuerte carga emocional que añade valor a una obra de impecable factura técnica.

El hecho de que la obra de Ana Sánchez aparente ser pintura o escultura, nos obliga a plantear la cuestión de la interdisciplinariedad y permeabilidad de los múltiples lenguajes plásticos contemporáneos y cómo el libro de artista puede ser el aglutinante de todos ellos.

Referencias

Reverón-Poján, Rafael (2012) *En relieve*.
Catálogo, exposición de Ana Sánchez.

Madrid: Galería Astarté.
Calles, Jennifer y Sánchez, Ana (2012) *En relieve*. Madrid: Galería Astarté.

O livro inquietante de Daniel Acosta: a viagem, a paisagem, e a leitura

RENATA AZEVEDO REQUIÃO

Brasil, arquiteta, poeta e artista visual (projeta ambientes poéticos, com objetos verbo-voco-iluminados). Afiliação: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes e Centro de Letras. Graduada em Letras e em Arquitetura. Mestre em Literatura Brasileira (A poesia de João Cabral de Melo Neto). Doutora em Literatura Comparada (construção de discurso verbo-visual sobre dez poéticas produzidas no Brasil). Pós-doutorado sobre Poesia Brasileira Contemporânea (anos 1970 aos 2000).

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Apresento aqui o único “livro de artista” do brasileiro Daniel Acosta. “Comfortescapebook” é um livro que propõe ao leitor/usuário intenso jogo de deslocamentos. Considera-se neste artigo a história do livro e da escrita, cotejados pelos limites da representação. Sob perspectiva literária, enfoca-se tema e voz narrativa, revelando a relação do homem com o lugar em que vive, seu deslocamento pelo mundo, vislumbrando diferentes paisagens, e sua fixação em cidades, isolado em sua morada íntima.

Palavras chave: daniel acosta / viagem / lugar / paisagem / leitura.

Title: *The disturbing book by Daniel Acosta: the travel, the landscape, the reading*

Abstract: *Herein I introduce the only “artist’s book” by the Brazilian Daniel Acosta. “Comfortescapebook” is a book that offers the reader/user an intense game of displacements. In this article the history of books and writing is taken into account, being considered on the limits of representation. Under literary perspective, theme and narrative voice are focused on, revealing the relationship between man and the place where he lives, his displacement in the world, seeing different landscapes, and his settling in cities, isolated in his inner residence.*

Keywords: *daniel acosta / travel / place / landscape / lecture.*

Um só “livro de artista” (entre outros)

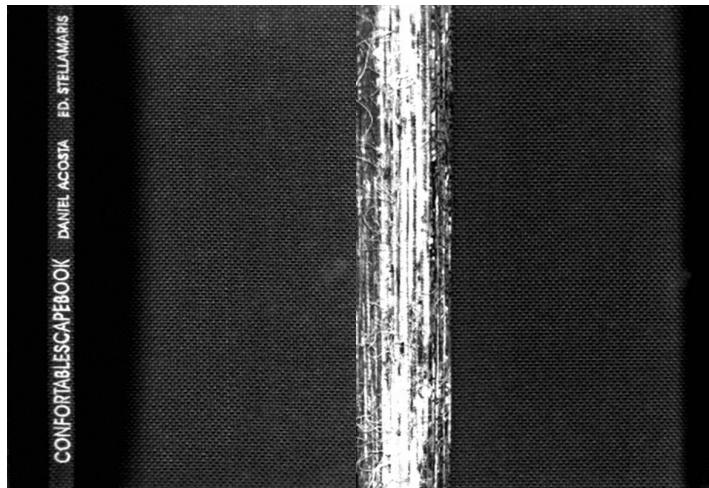
A experiência de leitura, e o próprio manuseio do único “livro de artista” de Daniel Acosta, intitulado *Comfortescapebook*, se enriquece através de questões vinculadas à narratividade literária e aos limites entre realidade e representação.

Ambas as ações, o narrar e o representar, transpassadas pelo modo como os homens ocidentais abandonaram o nomadismo em prol da fixação e da sedentarização nas cidades, onde constróem suas moradias, estão na base do que, a partir do livro, aqui se considera.

No livro *Comfortableescapebook*, cada página é feita de cortes específicos em peças de tecidos antigos, vendidos a metro nas lojas do ramo, cuja padronagem com “paisagens” era muito utilizada no Brasil, nas décadas de 60 e 70. Numa época em que as máquinas da indústria textil já tinham atingido alto grau de engenho (cada máquina produzia muito mais do que o produzido pelas 200 pessoas originalmente substituídas pela revolucionária “spinning mule”, ao final do século XVIII), nas casas de trabalhadores da classe média brasileira, tal padronagem, de tecido rústico, pouco maleável mas leve, era utilizada tanto para forrar almofadas, de sofás e poltronas, quanto para fazer cortinados, encobrindo a luz excessiva advinda das janelas, ou, durante a noite, complementando a decoração das salas, trazendo a “paisagem exterior” para o lusco-fusco do interior das casas.

Este livro, que é portanto um “livro de pano”, tem o seu miolo feito de mais de quarenta páginas que são recortes (cujas medidas, 32cm X 25 cm, têm como padrão de referência a folha A4) nas peças de tecido para cortinados (e revestimento de almofadas), recortes enquadrando as paisagens/cenas naturais — nas quais não se vê nenhuma figura humana. A cobertura, capas e lombada, é feita de espesso e tramado tecido impermeável, utilizado para revestir assentos de automóvel, entre o tom verde-musgo e o tom verde-bandeira (verde da bandeira brasileira, verde do estandarte nacional, símbolo do território brasileiro). Somos atraídos pela intensidade do verde e pelo espesso da trama. Se há desenho, o desenho ali é feito apenas da ortogonalidade dos espessos fios, a nos lembrar do processo envolvido na manufatura da tecelagem. Desejamos tocar no livro, desejamos sentir o pano. Desejamos dactilograficamente penetrar no livro cuja cobertura é feita de tecido impermeável — talvez numa referência, no primeiro deslocamento, à impenetrabilidade de nossa mata virgem, o verde do estandarte.

O verde absoluto da cobertura tramada apresenta, na lombada (“isto é um livro,” não esqueçamos), o título, *Comfortableescapebook*, em “caps lock,” bordado por máquina industrial, em linha amarelo-dourado, ladeado pelo nome do artista/autor/narrador, Daniel Acosta, acompanhado mais à direita, pelo nome da fictícia editora *Ed. Stellamaris*. Nome do artista e da editora em tamanho menor que o do título, ainda que todos em “caps lock,” garantem ao título certa hierarquia na leitura: é o primeiro à esquerda, e certamente é a palavra-nome de maior visibilidade quando o livro é “visto a distância.”



Figuras 1 a 4 · Em cima: capa com lombada do livro *Comfortable escapebook*, de Daniel Acosta, com título, nome do autor e editora bordados na lombada; e a capa com a borda das páginas redobradas. Em baixo: as primeiras folhas do primeiro e do segundo cadernos do livro. Fonte: própria.

Numa estratégia cara ao complexo artista que Daniel Acosta é, palavra e objeto criado (é importante destacar sua formação em escultura), assim como vida e obra, estão entrelaçados neste “livro de artista,” mais uma obra na construção dessa poética exigente com seu público, mas também muito sedutora. Ao longo dos anos, o artista nascido em 1965, em Rio Grande, cidade marítima, no sul do Brasil, à beira do oceano Atlântico, se volta a experiências biográficas para dar seqüência a seu trabalho poético. Considerada então sua biografia, descobrimos que *Stellamaris* era o nome de um outrora rico e muito frequentando hotel, às margens do Atlântico sul, cuja localização, afastado cinco quilômetros do balneário Cassino, balneário de sua cidade natal, por si só conferia ao hotel enorme mistério. O acesso por entre as dunas e o mar fazia da chegada ao hotel uma aventura romântica.

Para a geração da qual Daniel Acosta faz parte, geração cujos pais, nascidos entre as décadas de 30 e 40, tiveram a juventude ameaçada pela 2ª Guerra Mundial, esse hotel é mais que um edifício: é uma referência aos áureos tempos em que o mundo ocidental, ainda desacelerado, vivia numa espécie de sonho dourado americano, advindo justamente das facilidades da industrialização e de um período de bonanza. Época em que as casas se modificam com os aparelhos eletrodomésticos, época em que a moda e os hábitos cotidianos se modificam, aproximando-se dos que hoje nos definem. Mais do que isso: *Stellamaris* é certamente um “lugar imaginário,” lugar de sonhos e de temores projetados, sempre inacessível, porque para sempre perdido por entre a instabilidade das dunas, na imensidão da praia do Cassino. Evocações e sonhos de quem passou a infância na mesma praia, em meio à instabilidade das dunas.

Se nos mantemos no mágico plano/espaco de comunhão e convivência permitido pela arte, construído pela pura fruição que apenas a experiência pessoal com o objeto estético pode oferecer, nos deparamos com o nome mágico, ali bordado: *Ed. Stellamaris*. *Stellamaris*, a “estrela do mar”: estrela guia dos marinheiros no território sem rotas prévias que é o mar. *Stellamaris*, a “estrela do mar”: animal marinho que une em seu nome céu e mar. O livro institulado *Comfortablescapebook* é publicado por uma editora cujo nome deborda os limites do território terrestre. Um livro pode, decerto, nos levar para qualquer lugar, pois a experiência com o livro é fundadora de sempre novas “territorialidades”. Um ‘livro de artista se apropria de enredos pré-existentes, une elementos visuais dispares, finge ser o que não é, se apodera de outras formas gráficas’ (Silveira, 2001: 94), e assim ora preserva ora viola os valores e o fetiche do objeto livro, num jogo jogado ao infinito entre aceitação e ataque, entre “a ternura e a injúria” por essa forma de registro que é o livro (Silveira, 2001).

Trabalhando com diferentes materiais, Acosta insistentemente se utiliza

de laminados: revestimentos que servem como segundas peles para objetos/móveis feitos de madeira menos nobre, ou como impermeabilização para móveis de cozinha e de banheiro (seu pai maceneiro o introduziu nas artes da marcenaria). Os laminados são materiais que, afinal, mascaram a construção original, homogeneizam seu acabamento, retirando do objeto manufaturado as marcas processuais. Daniel Acosta é artista que se interessa profundamente pela superfície das coisas. Aqui ele nos oferece um livro, em cujo miolo vemos quatro seqüências de páginas — os quatro cadernos — com cenas de paisagens (de tecido usualmente utilizado para revestir almofadas para cadeiras), e cuja espessa e impermeável capa é feita do tecido usualmente utilizado para forrar estofamentos de veículos. Continuamos portanto no plano das superfícies e dos revestimentos.

O deslocamento da leitura/manuseio do livro se dá por duas vias: sentados em casa confortavelmente contemplamos as cenas/paisagens naturais, impressas em série pela indústria da tecelagem; circulando de automóvel, expostos ao tempo e a suas intempéries, contemplando as cenas/paisagens naturais, precisaríamos da proteção do tecido impermeável. Se a capa do livro replica a capa impermeável dos assentos de veículos (remetendo à densidade de nossa densa flora), o miolo do livro replica o forro das almofadas que, por sua vez, replicam as paisagens naturais. Além disso: em casa, vemos nas cortinas e nas almofadas cenas de paisagens, que nos chegam também recortadas pela janela do carro em deslocamento. Em casa estariíamos protegidos das intempéries; de carro circularíamos indefesos em meio a um “continuum” natural.

Com tais características físicas, o livro de Daniel Acosta reúne o narrador artesão, aquele que, sedentário, narra a partir da experiência e da segurança do lar, seu lugar, ao narrador marinheiro, o viajante capaz de contar aos outros a infinita e inesgotável riqueza das diversas paisagens conquistadas (Benjamin, 1987). Como se o artista/autor reeditasse sob o selo *Stellamaris* os dois modelos de narradores de Walter Benjamin.

Cada lugar forja o seu universo

Até o século XV, a América era uma grande região de “pura natureza”, lugar onde cada homem, vivendo comunitariamente, em seu cotidiano desenvolvia ações coletivas, em profundo equilíbrio com o “lugar pura natureza”, ações repetidas pelos membros de sua comunidade, ao longo dos séculos. Assim, numa mesma região da terra, num mesmo território, homem e lugar estiveram em “equilíbrio natural”. A América era lugar de profusão natural, enquanto europeus já viviam a experiência da vida em cidades. A vida do homem americano acontecia num “lugar natural”, enquanto a vida do homem europeu se construía

numa espacialidade culturalmente demarcada, espaço que já tensionava o espaço natural: o homem europeu era, diferentemente do homem americano, homem barrado pela natureza — que o atemorizava.

Particularmente, o território brasileiro, único nas três Américas de tradição e corte cultural português, era um vasto lugar de vivência e de experiência para os homens. O Brasil é país de proporções continentais e de diversificadas fronteiras terrestres, para além de extensa linha litorânea. Extensa linha compreendida como linha de perfil, se pensarmos o território nacional como um objeto, com extensão de 7.408 km, redobrada em saliências e reentrâncias, de características geológicas e configurações as mais variadas, alternando praias, falésias, dunas, mangues, recifes, baías, restingas... O Brasil, visto do mar, é variado e sedutor, na variação de suas paisagens. A presença da exuberância natural foi a grande marca do Brasil como lugar (o verde bandeira) até o relativamente recente século XIX, quando a vida urbana na Europa, concentrada nas cidades, já se demarcava pelas conquistas tecnológicas da Revolução Industrial.

Os novos modos culturais, configurados pela vida urbana, são modos moldados pela experiência repetida e cotidiana sobre certa territorialidade construída, a qual por sua vez sobredetermina o homem que nela habita. Numa relação intermitente entre homem e lugar, homem e as coisas do lugar, ora o homem constrói a casa, ora é habitado pela casa, ora pavimenta uma rua, ora tem seus passos ritmados pelos ladrilhos com que a ladrilhou, ora escava um percurso viário e o calça com paraparalelepípedos, ora as pedras com que calçetou o caminho lhe sugerem sentidos novos.

A relação entre homem e lugar, em qualquer das distintas circunstâncias, seja o “lugar pura natureza” seja o “lugar culturalmente construído”, se fundamenta pelo estabelecimento do homem num “território domesticado.” Território de limites variáveis, adequado ergonomicamente a cada homem. Cada um desses lugares, cada uma dessas áreas territoriais, tem em seus limites um particular “horizon d’attente.” Um horizonte a distância: a paisagem.

A ideia de paisagem é codependente do estar num lugar, do habitar um lugar e não outro, e do deslocamento por entre lugares, com o estranhamento próprio à experiência daquilo de que se é distinto. A ideia de paisagem sempre pressupõe certa distância.

Conclusão

É feito desses dois movimentos, da extensividade dos deslocamentos e da complementar intensividade da experiência num único lugar, o único “livro de artista” de Daniel Acosta, intitulado *Comfortable escapebook*. Brincando com as dimensões e com as características dos livros vigentes no tempo dos

manuscritos (Chartier, 1999), entre o *grande in folio*, livro que se punha sobre a mesa, nos quais se adquiria estudo e saber, os *formatos médios* associados aos novos lançamentos do nascente humanismo, e a leveza associada ao acabamento barato do *libellus*, o livro que se levava no bolso, o livro único de Daniel Acosta (feito com a assessoria de um artista/encadernador Marcelo Calheiros) é um livro feito de páginas de pano recortado, cujas bordas desfiam. O tema do livro é a paisagem, por isso são tons terrosos e esverdeados que guiam o leitor, nos quatro diferentes cadernos de paisagens repetidas (o primeiro e o último cadernos nos apresentam o mesmo padrão em cores diferentes).

Se a leitura do livro exige a “mesa” (legível, em “mot valise”, no título em inglês — por que em inglês é uma pergunta que resta), para que se possa contemplar com conforto e segurança cada uma de suas páginas-paisagens, isso parece remeter à prática de leitura demorada, aquela que permite apreciar a sutileza da narrativa visual que cada página tem a oferecer. Como se lidássemos com um grande “livro de imagens”, assentados, e com o livro então posto sobre a mesa, para nosso conforto (“comfortable”), como um “grande in folio”, através do qual tivéssemos acesso ao mundo mais longínquo, talvez ao mais inverossímel, vemos ali paisagens — também indicadas pelo título (“landscape”).

A grande aventura no livro (se confortável ou inquietante, caberá ao leitor) se dá através de deslocamentos por entre distintas “paisagens”; se dá sobre o lugar em que sabemos, ou pensamos saber, viver. Dá-se ainda no manuseio do livro, no que ele — “artefato de leitura” — permite evocar e recriar.

Referências

- Acosta, Daniel (1997) *Daniel Albernaz* Acosta. (Coleção artistas da USP). São Paulo: EDUSP. ISBN: 85-314-0376-6
- Benjamin, Walter (1987) *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense. ISBN: 85-11-12044-0
- Silveira, Paulo (2001) *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. UFRGS. ISBN: 85-7025-585-3
- Chartier, Roger (1999) *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. UNESP. ISBN: 85-7139-223-4
- Schama, Simon (1996) *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia da Letras. ISBN: 978-85-7164-538-7
- Sussekind, Flora e Dias, Tânia (org) (2004) *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent.
- Williams, Raymond (2011) *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia de Bolso. ISBN: 978-85-359-1796-3

Livro de artista: o olhar colecionador no universo de Frederico Merij

CLÁUDIA MATOS PEREIRA

Brasil, artista plástica, doutoranda em Artes Visuais pela UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora de artes. Professora de Artes há mais de 17 anos nos 1º, 2º, 3º graus e Pós Graduação Lato Sensu. Mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil (UFJF-2007). Especialista em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Machado Sobrinho — Juiz de Fora — Minas Gerais (2004). Brasil. Graduada em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em Licenciatura Plena e Bacharelado. (UFJF — 1987)

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O objetivo deste artigo é acompanhar o exercício conceitual do artista plástico brasileiro Frederico Merij na elaboração de um livro de lâminas soltas que se tornou ponto central — o foco da exposição — “Del clásico gusto español,” realizada no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, (MAMM), no ano de 2012, na cidade de Juiz de Fora, estado de Minas Gerais, Brasil. Verificar ‘desconstruções — deslocamentos e des-colamentos’ no processo criativo do artista conduzirá à seguinte análise: este livro de artista pode ser considerado uma obra não orgânica, sob a perspectiva de Peter Bürger? Qual a importância do olhar colecionador neste processo artístico? Estas lâminas — páginas soltas — se emancipam do todo que é o livro?

Palavras-chave: Livro de artista / Frederico Merij / arte brasileira.

Title: *Artist's Book: The collector look in the universe of Frederico Merij*

Abstract: *The aim of this paper is to follow, the conceptual exercise of Brazilian artist, Frederico Merij in developing of a book of loose sheets which became the central point- the focus of the exhibition — “Del classic gusto español,” held at the Museum of Modern Art Murilo Mendes, (MAMM) in the year of 2012, in Juiz de Fora city, Minas Gerais state, Brazil. Verify ‘deconstructions — displacements and dis-placements’ in the artist's creative process will lead to the following analysis: This artist's book can be considered a not organic work, from the perspective of Peter Burger? What is the importance of the collector look in the artistic process? These slides — loose pages — emancipate themselves from the whole that is the book?*

Keywords: *Book's artist / Frederico Merij / Brazilian art.*

1. Introdução — o artista

Frederico Merij, nascido na cidade de Recreio, Minas Gerais, a 19 de setembro de 1951, dedica a sua vida às artes plásticas. Participação em exposições de destaque marcam sua trajetória: a mostra individual 'Marat' - no Espaço Cultural Bernardo Mascarenhas, Juiz de Fora, ano de 2000; as coletivas 'Latinas' - Mercado de arte Mercoarte, Mar del Plata, Argentina, 1999 e "Muestra abierta internacional de arte – 500 años de represión," Buenos Aires, Argentina, 1992.

1.1. A exposição — Del clássico gusto español

Mostra individual realizada na Galeria Poliedro do MAMM, 2012, revela o raciocínio estético do artista que segue o percurso: pintura — objeto — livro. Parte da *re-elaboração* de uma obra orgânica da pintura de Velázquez e transpõe elementos pictóricos, táteis e visuais para novos contextos, reorganizados de forma tal que percepção e memória são acrescidas por objetos achados e reconfigurados. Há ênfase na pesquisa de detalhes, que somados a outros formam um conjunto onde nada se subordina a nada e onde todos os fatos mantém a mesma importância (Halbwachs, 2004:89).

Merij não é um historiador, mas seu processo artístico engloba a pesquisa, o olhar colecionador e analítico. Ao revisitar obras arte, interfere e transpõe o espaço-temporal. Assim, trabalha com vestígios do passado por meio de elementos e objetos que coleciona ao longo do tempo. Uma visão lúdica de caráter pop apresenta-se na conjugação entre passado e futuro, na tentativa de se esgotar possibilidades de uma mesma imagem.

1.2. O ideário do artista

A inspiração para o tema — gosto — *gustus*, palavra latina, traz à lembrança as palavras saber e sabor, de mesma etimologia, que se mesclam ao conhecimento. Para Merij, desconstrução significa desmontagem, decomposição e recriação dos elementos da linguagem plástica. Sua proposta reformula partes do texto visual que é a obra de Velázquez. Telas como 'As Meninas' e 'O Infante Felipe Próspero' povoam seu imaginário. Explora diferentes técnicas ao deslocar 'Infantas e Infantes' para contextos atemporais. Infanta, cujo significado é — princesa que, mesmo filha do rei, não herda a coroa — assim infante, do latim in 'não,' mais fari 'falar,' desprovido de poder e de voz, trazem novas possibilidades de interpretação.

A dimensão reflexiva de Foucault (2002: 3-20) inspira o universo de criação de Merij na expressão da duplicidade de imagens da princesa *Margherita*, na configuração de um espelho subliminar, não físico; experimento aberto ao olhar. As revisitações conferem às imagens e objetos redes de novos



Figuras 1 e 2 · À esquerda: *Espelho I*, pintura em técnica mista, 2 m x 1,40 m, (2010). À direita: *Infanta II*, técnica mista, 50 x 50 cm, (2011). Obras de Frederico Merij. Fonte: <URL: <http://www.ufjf.br/mamm/2012/04/12/del-clasico-gusto-espanol/>>

Fotos de Alexandre Dornelas.

Figuras 3 e 4 · À esquerda: Álbum — capa, 25 x 17 cm. À direita: Álbum, lâminas do livro e objetos. Conjunto pertencente à coleção do artista, 2012. Fonte: <URL: <http://www.ufjf.br/mamm/2012/04/12/del-clasico-gusto-espanol/>>

Fotos de Alexandre Dornelas.

significados em um estilo pop, (figuras 1 e 2). Caixas, amuletos, objetos e livros/álbuns: há um processo híbrido de construção neste espaço de criação poética que é o livro de artista.

2. Livro de Merij

Livro de artista, é um conceito ainda problemático e pode se apresentar tanto como obra ou como categoria artística; realizado pelo artista, “não precisa ser exatamente um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente” (Silveira, 2008:25). Não se pretende aqui elaborar a cronologia do livro de artista no Brasil desde seu surgimento, mas observar o processo criativo de Merij.

Há uma concepção sensorial na tessitura deste livro — sua essência vai além da simples ideia de álbum. Adquirido em um antiquário, o artista o analisou

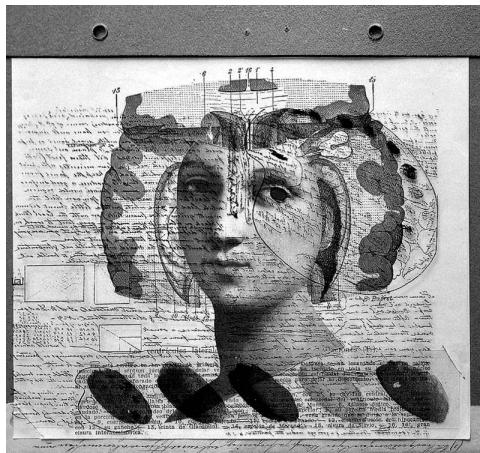


Figura 5 · Série Venetas II-a, 39 x 35 cm.

Fonte: <URL: <http://www.ufjf.br/mamm/2012/04/12/del-clasico-gusto-espanhol/>>. Fotos de Alexandre Dornelas.

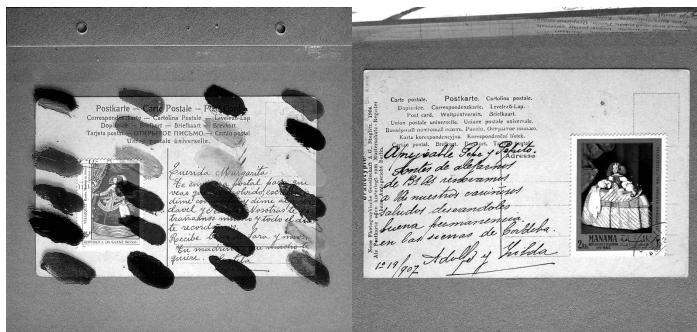
como suporte-objeto-proposta. A imagem da caravela na capa, (figuras 3 e 4), já arremete para a atmosfera de expedições e grandes navegações: o imaginário que decorre do mundo ibero americano. Há uma imersão no universo de Velázquez e busca daquilo que expressa o que é ‘ser espanhol.’ Não se trata de um álbum tradicional onde se coleciona fotos de família, mas de uma composição sequencial que trabalha as imagens do passado, transportando-as à contemporaneidade. Colagens, técnicas mistas, sobreposições, transparências, arte postal, tudo se mescla nas construções visuais.

As lâminas soltas, (figuras 5, 6 e 7) dispostas dentro do álbum, no expositor ao lado de objetos criados pelo artista, ou expostas na parede, formam a arquitetura visual, que parte do despojamento para leituras e envolvimento perceptivo do espectador.

Este conjunto se expande na multiplicidade de imagens criadas e estabelece uma unidade estética. O processo conceitual estabelece um jogo estético entre passado e atualidade. Traz à tona a feminilidade e a fragilidade da mulher ‘princesa sem voz e sem fala.’ Existem ainda no século XXI, mulheres com o paradigma do sentimento inconsciente de ‘ser Infanta’ e de se conservar sempre jovem?

Conclusão

A obra de arte orgânica é construída de maneira onde “as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética” (Burgüer, 2008:147). O círculo hermenêutico verifica que as partes são compreendidas a partir da totalidade da obra,



Figuras 6 e 7 · À esquerda: Série Venetas II-b, 20 x 16 cm. À direita: Série Venetas II-c, 20 x 16 cm. As três lâminas, em técnica mista, pertencem à coleção do artista, (2012).
Fonte: <URL: <http://www.ufjf.br/mamm/2012/04/12/del-clasico-gusto-espanol/>>. Fotos de Alexandre Dornelas.

e a totalidade, somente a partir destas. Esta concordância é o pressuposto que difere obra orgânica e não orgânica. O autor afirma que aí há uma ‘emancipação’ das partes em relação ao sentido do todo. O artista clássico respeita e manipula o material como algo vivo — já para o vanguardista, o material é apenas material.

As lâminas que compõem o livro de artista de Merij, assim como demais obras da exposição foram concebidas como material arrebatado da totalidade da vida, isolado e fragmentado. Ele reúne fragmentos com a intenção de lhes atribuir sentido, ou novos sentidos. Reside aí a importância de seu — olhar colecionador — somente através destas lentes visuais perceptivas do artista é que se torna possível verificar, selecionar, associar, criar e transportar aos materiais novas redes de significados. O olhar colecionador funciona como filtro identificador de possibilidades para novas atribuições de conteúdos semióticos aos signos.

Cada página solta emancipa-se do todo, torna-se uma montagem livre, unidade provocadora de questionamento aberto às outras conexões de sentido. Surge a questão: olhamos as páginas, ou somos olhados por elas?

Referências

- Burguér, Peter (2008) *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
Foucault, Michel (2002) *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

- Halbwachs, Maurice (2004) *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro.
Silveira, Paulo (2008) *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Contactar a autora:

claudiamatosp@hotmail.com

Pedro Saraiva: vidas de papel: O artista como significante

MARIA JOÃO GAMITO

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Departamento de Arquitectura e Urbanismo do Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL. Licenciatura em Pintura (Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, ESBAL), agregação em Pintura pela ESBAL, agregação em Teoria da Imagem (FBAUL).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Adoptando como argumentos o conceito de traço, entendido como significante que arrasta uma ausência, e o neologismo biografema, proposto por Roland Barthes para designar os traços biográficos construtores de ‘uma vida com espaços vazios’, pretende-se determinar como nos livros de artista de Pedro Saraiva o livro é o artista repetidamente editado num irredutível e fragmentário significante.

Palavras chave: artista / biografema / livro de artista / significante / traço.

Title: *Pedro Saraiva: lives of paper*

Abstract: *Adopting as arguments the concept of trace, understood as significant that drags an absence, and the neologism biographema proposed by Roland Barthes to describe the biographical features constructors of ‘a life with empty spaces’, we aim to determine how, in the artist’s books of Pedro Saraiva the book is the artist repeatedly edited in a irreducible and fragmentary significant.*

Keywords: *artis / biographema / artist’s book / significant / trace.*

Livros de artista

Desenhar, desenhar tudo a lápis, o modelo não vai estar presente na próxima sessão. Gostava de saber desenhar como os outros e como o Alves (é um aldrabão). (Saraiva, 2009, n.p.)

Um arquiteto, um desenhador topógrafo, um médico e um vigilante de museu. Quatro livros de artista e Pedro Saraiva.

Quatro livros de artista e a notícia breve de quatro vidas desenhadas nos

traços que brevemente as grafam como acontecimento. Se o traço é a marca deixada num suporte pelo gesto que traça e se ausentou, traçar é também esboçar e compor a passagem de alguém e a sua trajetória com a evidência do que existe, como vestígio evidente do que existiu ou como traço-síntese das operações que inauguram uma existência.

Pedro Saraiva é o autor desses traçados que sob a forma de narrativas também para ver, porque a evidência nada mais é do que pôr diante dos olhos, fixam os significantes que fazem acontecer os artistas numa sucessão de biografemas que, para Barthes, são os traços biográficos descontínuos, particularizados, dispersos, construtores de ‘uma vida com espaços vazios’. É neste sentido que, a partir dos conceitos de traço e de biografema, se determinará como nos livros de artista de Pedro Saraiva, o livro e o artista se confundem nas suas múltiplas e intermináveis edições porque ele sabe que o significante, como o modelo de que se constitui o referente, será sempre outro na próxima sessão.

Vidas de papel

Esse lápis que não larga o papel.

(Saraiva, 2009, n.p.)

Manuel dos Prazeres Dias Linares (Figura 1) nasce em Santa Marta de Penaguião no dia 24 de Agosto de 1898. Diplomado em Arquitetura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1927 ingressa nos Serviços Técnicos da Câmara Municipal de Lisboa onde cessa funções em 1933 para trabalhar num ateliê de arquitetura. Em 1940 colabora nos projetos de arquitetura de interiores para a Exposição do Mundo Português. No ano seguinte lecciona no ensino técnico oficial mas por motivos políticos e na sequência da sua detenção pela PVDE é exonerado em 1945. Participa nas I e V Exposições Gerais de Artes Plásticas promovidas pela SNBA. Em 1948 viaja para S. Tomé onde trabalha com o desenhador António Maria Codina. De regresso a Lisboa em 1949, participa com o escultor Max Rog no concurso de maquetas para o monumento ao Cristo-Rei em Almada. Entre 1954 e 1960 trabalha como arquitecto, em Angola, de onde regressa fixando residência na sua terra natal. Casado e pai de cinco filhos, morre em Lisboa, com 70 anos de idade. Do seu espólio constam muitas fotografias, quase sempre acompanhadas de observações e memorandos, centenas de notas em papéis dispersos, algumas maquetas de casas coloniais e desenhos de grandes dimensões onde vagas estruturas arquitectónicas obsessivamente desenhadas e sempre em ruínas são traçadas

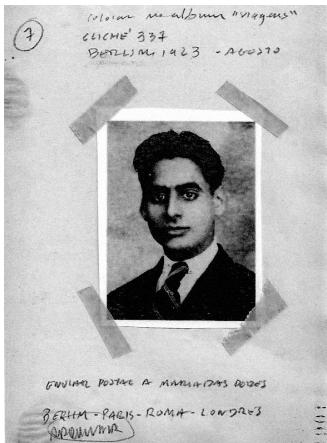


Figura 1 · Pedro Saraiva (2009), Manuel Linares. Fotografia do autor.



Figura 2 · Pedro Saraiva (2009), António Maria Codina. Fotografia do autor.

nos pequenos gestos de uma imensa trama de tinta preta sobre papel vegetal.

António Maria Codina (Figura 2) nasce no concelho de Mafra no dia 30 de Julho de 1896. Conclui os estudos na Escola Normal Superior de Lisboa, vindo a trabalhar como desenhador no Jardim Museu Agrícola Tropical. Devido a uma grave depressão é internado em 1923 no Hospital de Rilhafoles onde contacta com o poeta Ângelo de Lima. Em 1930 desloca-se a Cabo Verde onde acumula a profissão de topógrafo com a de desenhador de Botânica. Em 1938 viaja para S. Tomé para desenhar a flora endémica da ilha, participando cumulativamente em diversos levantamentos topográficos. Em 1948 conhece o arquiteto Manuel Linares com quem vem a trabalhar. Morre, vítima de paludismo, com 58 anos de idade. Do seu espólio constam fotografias pessoais e de trabalho, muitas páginas compactas de anotações em torno dos conceitos de atlas, inventário, gabinete, espécies botânicas, expedições, genealogias (talvez a sua), sistematicamente interrompidas por pequenos apontamentos gráficos — retículas, colagens e linhas cosidas como diagramas — e desenhos de grandes dimensões, modelados em tramas de tinta preta sobre papel, que se montam como um gigantesco puzzle sempre diferente.

Manoel Celestino Alves (Figura 3), mais conhecido por Dr. Cambedo, o nome da aldeia onde nasceu no dia 20 de Setembro de 1912, licencia-se em Medicina pela Faculdade de Medicina de Lisboa, onde vem a lecionar no ano lectivo de 1939/1940. Em 1943 é cirurgião anatomicista no Hospital de S. José em Lisboa. Em 1945 é preso pela PIDE e condenado a 18 meses de prisão na cadeia do Aljube em Lisboa. Em 1947 parte para S. Tomé onde, em 1948, abre



Figura 3 · Pedro Saraiva (2009), Manoel Celestino Alves (Dr. Cambedo). Fotografia do autor.



Figura 4 · Pedro Saraiva (2009), Alberto Bárcea. Fotografia do autor.

consultório. Um ano mais tarde conhece o arquiteto Manuel Linares e o desenhador António Maria Codina com quem passa a conviver. Em 1950 fecha o consultório e passa a exercer medicina no Hospital Central de S. Tomé e na roça Rio d'Ouro. Em 1952 regressa a Lisboa, mantendo correspondência com Manuel Linares e António Maria Codina. Em 1955, por sugestão de Linares, frequenta o atelier do escultor Max Rog para aperfeiçoar o desenho de figura humana útil ao seu desempenho como anatomicista. Em 1962 trabalha no Arquivo de Anatomia e Antropologia e em 1965 vai viver com a família para Beja onde abre consultório, passando a colaborar regularmente na revista *Correio Médico*. Em 1969 participa, pelo círculo de Beja, na campanha do CDE para as eleições legislativas. Em 1976 deixa de exercer medicina, dedicando-se ao Desenho a tempo inteiro. Casado e pai de dois filhos, morre cego em Beja, com 78 anos de idade. Do seu espólio constam fotografias pessoais e de acontecimentos da época, instrumentos e material hospitalar, radiografias, um precário modelo anatómico, relicários que contêm a simulação das matérias do corpo, desenhos e pequenos apontamentos de figura humana em poses académicas e muitos volumes embrulhados em imaculadas folhas brancas ainda por abrir.

Alberto Maria de Oliveira Bárcea (Figura 4) nasce em Lisboa no dia 30 de Novembro de 1908. Concluída a instrução primária, em 1920 inicia o ofício de

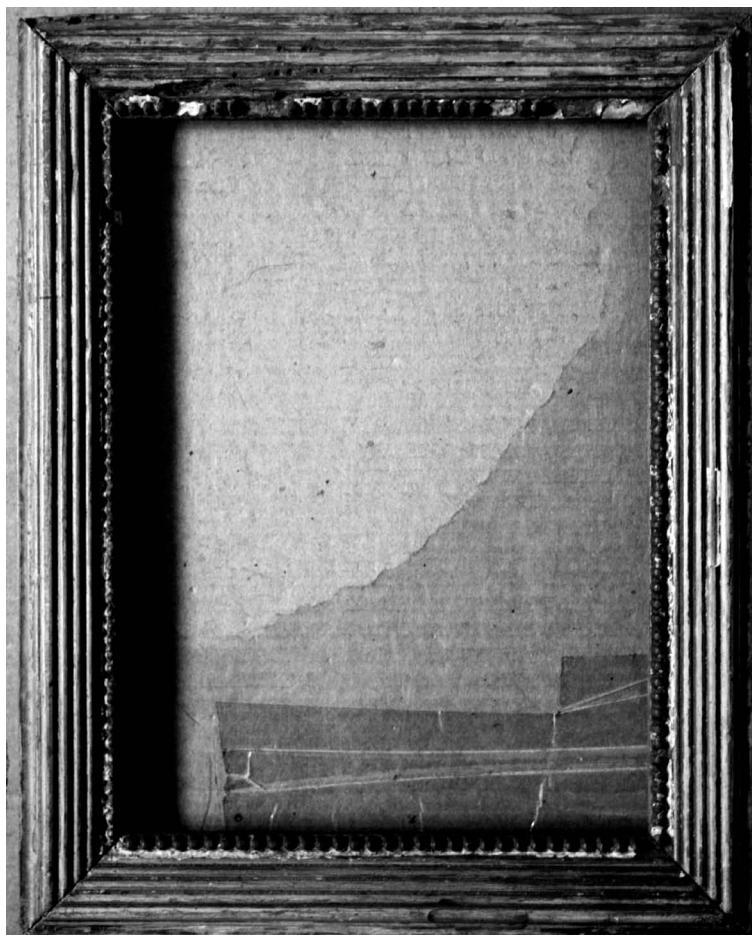


Figura 5 · Pedro Saraiva (2009), *Sem título*.
Fotografia do autor.

aprendiz de tipógrafo, profissão a que se dedicou até 1908, data em que passa a trabalhar como paquete no jornal *O Século*. Em 1931 conhece Manoel Celestino Alves. Em 1935, é contratado como vigilante do museu da Fundação Tavares Leite, em Lisboa. Em 1940, acumula funções de vigilante na Exposição do Mundo Português. Em 1945 inscreve-se nas aulas de desenho do Círculo Artístico e Cultural Mário Augusto, participando na exposição anual promovida por essa colectividade. Depois de lhe ter sido diagnosticado um grave problema pulmonar, aposenta-se em 1970, decidido a aproveitar o tempo que lhe resta para viajar. Viúvo, pai de três filhas e avô de um neto, morre em viagem de recreio para a Madeira no naufrágio do navio Orion, com 70 anos de idade. Do seu espólio constam fotografias pessoais e de acontecimentos da época, recortes de jornais e de revistas, vários números do *Século Ilustrado*, alguns exemplares de literatura de cordel, fichas de inventário, cartões de visita, muitos lápis de grafite toscamente afiados, documentos oficiais e folhas dispersas dos cadernos de um diário profusamente ilustrado.

Nomes que identificam os retratos. Caligrafias que laboriosamente traçam os caprichos da memória que nasce na escrita das palavras. Desenhos eruditamente inscritos no ofício e nos artifícios do Desenho. Fotografias de pessoas, coisas e lugares que traçam perfis e semelhanças fazendo deslizar os significantes para melhor inventar o mundo em que nos reconhecemos. Tudo isso em discretas alusões à vida do autor, às vidas que ficaram para a história e às vidas que consubstanciam as estórias, num incessante viver entre a realidade e a ficção.

O livro de artista delega no seu autor todas as operações da sua construção, desde a recolha, apropriação, seleção e manipulação dos materiais, à composição, paginação e, muitas vezes, edição. Os livros de artista de Pedro Saraiva nele delegam também o plano de uma obra em que as múltiplas narrativas de um tempo histórico comum e de encontros ocasionais entre os artistas que os habitam são sustentadas pela presença de desenhos preciosamente trabalhados nos seus percursos pela paisagem, pela figura humana ou pela natureza-morta. E se são estes desenhos que edificam um sistema de relações solidárias entre os artistas, ao qual não é alheio o conceito de coleção e o de penumbrosa intimidade que lhe está associado, é do traçado das suas vidas com espaços vazios, como diz Barthes, que eles nos chegam como significantes de vidas abertas à espacialidade dos desenhos e ao espaço tocado pelas palavras e ocupado pelas letras ou pelo vazio que as aguarda.

Simultaneamente sinal de um aparecimento e de uma dissolução, os nomes conservarão sempre traços dos rostos que vêm de vidas anteriores e nos seus espaços vazios, como gabinetes prestes a serem ocupados por novas coleções ou como molduras prontas a cercar um novo rosto (Figura 5), outros toques e

outros vestígios surgirão, tão significantes de obras por vir como os artistas que eles arrastarão, uns e outros traços dos quais se tentarão deduzir factos. Mas, como escreve Borges, “não falemos de factos. Já ninguém liga aos factos. São meros pontos de partida para a invenção e o raciocínio.” (Borges, 1994, p. 99). E assim interminavelmente porque sabemos que esses artistas, as pessoas, as coisas e os lugares que com eles convivem, para existir precisam apenas daquele lápis que não larga o papel.

O artista como significante

Hoje, 30 de Novembro recebi como prenda um desenho do Saraiva e outro do Manoel Alves assim que puder vou ao Bastos do Bairro Alto mandá-los emol-durar. (Saraiva, 2009, n.p.)

É Alberto Bárcea que escreve ter recebido os desenhos. Mesmo sem os ver adivinha-se que o de Manoel Alves representa uma cabeça ou uma figura humana. É mais difícil prever qual terá sido o do Saraiva, esse apelido tornado nome colectivo desde que decidiu fazer sistema com os livros. Ou talvez não esse mas o do pai, também artista, contemporâneo dos quatro artistas que dão o nome a cada um dos livros, em cada um deles sendo um irredutível e fragmentário significante de uma completude à qual faltará sempre a derradeira imagem — a do autor, a do artista, a da coleção, a do gabinete ou a do livro.

A imagem que falta é a imagem neurótica, a imagem que continua e que procuramos, dentro ou fora da narrativa, e que continuará, editada num novo livro de artista e depois dele.

Referências

- Barthes, Roland (1981). *A Câmara Clara.* Lisboa: Edições 70.
- Borges, Jorge Luís (1994). “Utopia de um homem que está cansado”, in *O Livro de Areia*. Lisboa: Editorial Estampa, p. 95-104.
- Saraiva, Pedro (2008a). *Gabinete Linares*, catálogo da exposição homónima. Montemor-o-Novo: Galeria Municipal.

- Saraiva, Pedro (2008b). *Gabinete Codina*, catálogo da exposição homónima. Lisboa: Módulo. Centro Difusor de Arte.
- Saraiva, Pedro (2008c). *Gabinete Cambedo*, catálogo da exposição homónima. Lisboa: Voyeurprojectview.
- Saraiva, Pedro (2009). *Gabinete Bárcea*, catálogo da exposição homónima. Almada: Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea.

Um Teatro Intimista: ou o jogo entre imagem e palavra no livro de artista

MANUELA BRONZE

Portugal, artista plástica e figurinista. Afiliação atual: Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), Instituto Politécnico do Porto. Graduação em Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Artes, Fac. de Belas Artes, Pontevedra, Universidade de Vigo.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: A abordagem a esta Instalação analisa a singularidade do objecto Livro de Horas enquanto Livro de Artista, quer como obra em si, quer no cruzamento de linguagens que a palavra e a trajetória do olhar convocam na representação da palavra e com a palavra. No contexto da relação entre imagem e palavra, quando nos ajoelhamos perante este livro somos levados a ficcionar tempo e espaço como elementos constitutivos do processo de reconhecimento da teatralidade.

Palavras chave: Teatralidade / Tempo / Imagem / Palavra.

Title: *An Intimate Theatre: or the interplay between image and word in the artist's book*

Abstract: *The approach to this Installation examines the singularity of the object Book of Hours as an Artist's book: a piece per se within which an intersection of languages – the word and the trajectory of the gaze – is summoned to the representation. In the context of the relationship between image and word, while kneeling before this book we are led to fictionalize time and space as constitutive elements for the recognition process of theatricality.*

Keywords: *Theatricality / Time / Image / Word.*

Introdução

Nesta instalação (Figura 1) estamos perante um conjunto de elementos que se assumem cenicamente de modo a proporcionar ao espectador uma apresentação e uma proposta performativa. É de um *teatro intimista* que falamos. Face a face, encontram-se o espectador e o Livro de Horas. Ambos habitam a cena, o Livro de Horas enquanto Livro de Artista e o espectador enquanto leitor. Entre os dois, uma narrativa de formas, cores e palavras entrelaçadas graficamente, questiona a cada virar de página os limites do tempo através de um jogo que



Figura 1 . "À capela / 2011 / Instalação / Livro vermelho / 40 x 40 cm / 1992 / 2 Book of Hours / 23,3 x 17 cm/ Sobre genuflexórios" de Gil Maia, apresentada na capela do Palacete Pinto Leite por ocasião da Mostra de Artes Plásticas: Elipse da Duração, Porto (2011). Livro de Artista: Book of Hours — 150 copies of this book have been made in coated matt paper, 150g, numbered and signed by the author; black textile hardcover. Fonte: Elipse da Duração (catálogo).

não rejeita a sua inerente dimensão lúdica. Pousado no altar dourado, um intrigante livro vermelho, em pé, com uma porta, faz-se maqueta de cenário para outra representação.

Frente ao altar, lado a lado, dois genuflexórios, iguais, convidam o espectador a folhear, individualmente, o seu Book of Hours. O altar, lugar ancestral de rituais sagrados, era na Idade Média para muitos o ponto do todo da arte dramática, e o Livro de Horas, manuscrito, iluminado e personificado, era para alguns o compasso da rotina diária. Folhear este livro neste lugar é ser parte de um processo que nos compelle a sentir o espaço real como ficcional. Página a página, a encenação do quotidiano desenvolve uma imagética do tempo que já não reconhecemos no Livro de Horas mas onde as referências contemporâneas constroem, como diria Didi-Huberman, uma espécie de *objecto dialético*: “Une chose à double face, un battement rythmique. Comment nomer cet object, si le mot “anachronisme” ne qualifie éventuellement qu’un versan de son oscillation? ”

Gil Maia nasceu em Vila do Conde em 1950. Vive e trabalha no Porto. Arquiteto, licenciado pela ESBAP, trabalha sobretudo no domínio das Artes Gráficas. Completou a sua formação académica com o Master of Arts in Graphic Design pela Central Saint Martin’s College of Art & Design em Londres e Doutorou-se em Design de Comunicação pela FBAUP. É docente na ESE do IPP .

1. O Livro

Constam do livro: Introdução, Índice, Calendário, Separadores, Textos e Imagens das Horas.

O Calendário compõe-se tipograficamente de modo tão extremo como a diferença entre o dia e a noite. Para todos os dias de cada mês, opõe-se a um fundo negro o recorte branco dos algarismos. E quando os dias se somam em dezenas, subtilmente, na noite que sonha a vida, as estrelas são amarelas, vermelhas, azuis, e uma é laranja para o dia de fevereiro que os bissextos deixam acontecer. Nada sabemos sobre o novo ano; à primeira vista, como se a contra-tempo, os dias dispõem-se em cada linha dos doze horizontes.

Depois, as páginas ocultam e desvendam a sequência das horas: as pares recebem o texto e as ímpares a imagem que ilumina as divisões do dia. Para marcar um ritmo, os separadores anunciam as Matinas e prosseguem com Laudas, Primas, Terças, Sextas, Nonas, Vésperas e Completas, as oito divisões onde cabem as horas dos dias que Gil Maia nos propõe. Este Book of Hours “is not meant to recreate the ancient model. [...] It only has two parts. A calendar (always a challenge for celebrations), and a new presentation of the sequence of the hours. This sequence is similar to the one used in the primitive Book of Hours but the hours are as pious as ludic” afirma o autor no prefácio. (Maia, 1992: 5)

Horas protegidas pelo desenho das ordens clássicas da arquitetura, para um espaço que se pretende de construção sólida, protetora e detalhada. Desde sempre projeto para um ambiente a habitar. Na fronteira entre interior e exterior, o olhar reclama o mundo, entre janelas e frontispícios. Perscruta capiteis, cúpulas e contrafortes. Divaga entre colunas. Separando as horas, o algarismo que ordena a denominação da sequência ocupa toda a página, vazando, em itálico, um fundo neutro.

O corpo visual deste objecto tem uma orgânica própria para as tarefas do pensar e do fazer: um miolo de imagens e palavras — mancha gráfica — aguarelas, desenhos, grafismos, justaposições de imagens, de papéis e de objetos (posteriormente fotografados) e caracteres, obviamente, familiares ao *Times*, com um tamanho de letra constante. O jogo positivo/negativo mantém-se em cada página. A letra capital, maiúscula, é consistente e solidária com a imagem total que releva de subdivisões rectangulares arquetípicas. O vermelho visita as páginas, prudentemente, para instruir o nosso olhar.

Neste livro "quando tudo quanto ele pode fazer é dar-nos desejos" (Proust, 2003: 35), saem das palavras personagens e engendramos uma contracena:

[Nonas] — *Par* (aquele que há muito vive o mundo. Austero, o seu figurino confunde-se com o espaço, e a voz quente e colocada, afirma-se em vários registos tímbricos, definidos pela única maiúscula. Apraz-lhe propor jogos antinómicos, debitando frases que roçam aforismos. Fala do tempo, o tempo todo e de como o tempo leva a durar, a configurar, a dividir, a ocupar, a partilhar, a transcrever, a traduzir, a escrever, a lembrar, a percorrer, a contar, a ver, a ligar, a acontecer, a esconder, a amar, a imaginar e a medir, depois das palavras se soltarem do tinteiro.)

— "I kept all your letters in an inkpot. / I forgot all their words and how to get them free. I feel they are constantly searching for a window from where they can see the night coming. / They returned to the place they belong to: the inner place of my memory, the red corner of my paintings. (Maia, 1992: 46, 47)

[Ao lado] — *Impar* (o da expressão tumultuosa, ensaiada em velaturas e sobreposições empastadas. A cor da sua roupagem invade a superfície do suporte e a fotografia revela transparência e opacidade nos vermelhos do tinteiro e da pena; um outro tinteiro faz de conta que pertenceu a Pandora. A cada 'deixa' de *Par* uma resposta pronta, serve-se de todos os meios próximos. Genuína e rebelde, revela alguma ingenuidade. *Impar* é um recollector. No bulício dos dias, manipula as cores, as linhas, os caracteres, as contas, os instrumentos para desenhar, medir,

escrever e focar; os papéis e os cristais e os algarismos. Está situado no tempo que é o seu).

[Voltando atrás] — *Par* (interpela com uma W capital):

—“Why do angels have wings if they don’t know how to fly?” / “What can I say?” / I know that they are never in heaven, and that they do not belong on earth. / Perhaps their wings are meant only to show us that they do not really exist; that they belong nowhere. / I once met a walking angel. He would always walk away from me.” (Maia, 1992: 44,45)

[Ao lado] — *Impar* (mantém-se silencioso; uma asa expande-se, espessa e texturada, como uma curva esboçada sobre uma mancha vermelha e laranja na superfície do papel.

2. O Modo de Ler

Objecto publicado, o livro propõe, à partida, uma leitura individual, por ventura, mística e alheia a cerimónias coletivas. E o teatro, por excelência um espetáculo com público, tem como principal desafio a conquista, a cada ‘função,’ dessa espécie de privilégio de intimidade que acontece entre a imagem da palavra e *cada* espectador da assistência.

Ao entrar na pequena capela estamos no lugar universal do ponto de vista único. O convite ao recolhimento reúne as condições cenográficas que fazem da intimidade uma vivência estética e espacial. Uma vez lá dentro, somos compelidos a uma pose devocional, assim se resgatando, no modo Instalação, a interatividade de um processo de relação entre dois mundos (Féral, 2002) — uma experiência de teatralidade. Da capela com os genuflexórios à figura do Book of Hours ali pousado, a trajetória para um espaço virtual é uma experiência no cenário onde o Livro de Artista nos convida à articulação do espaço e do tempo, como figuras na representação de uma narrativa. Anulada a distância entre a peça e o espectador, esse espaço semiotizado acolhe a experiência de um processo teatralizado. “In this instance, space is the vehicle of theatricality. [...] It is the simple exercise of watching that reassigns gestures to theatrical space” (Féral, 2000: 95).

Necessitamos estar disponíveis e cúmplices para compreender o sentido do que nos é proposto organicamente, emocionalmente e intelectualmente, dando ao tempo um tempo largo para a experiência do advérbio. “More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a ‘gaze’ that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge” (Féral, 2000: 97). Na realidade, estamos agora de posse dos elementos formais e materiais que

conferem significado ao que vemos. Assim o livro, abandonada a portabilidade que lhe é inerente, reforça o carácter da metáfora conceptual, já contida na sequência das páginas que nos falam sobre “organizações plurais do tempo” para assim se assumir como experiência alternativa de leitura. “*Être devant l'image, c'est à la fois remettre le savoir en question et remettre du savoir en jeu*” (Didi-Huberman, 2011: 83).

Conclusão

Estabelecida a transferência do real físico para o ficcional, o carácter relational cria, nesta Instalação, a possibilidade da percepção da teatralidade. Este processo permite, assim, uma experiência próxima da de um teatro intimista (espaço limitado e reduzido; íntimo de estilo e conteúdo) e que exige, para a sua compreensão, a cumplicidade que lhe valoriza o sentido. Neste jogo, Gil Maia propõem-nos, afinal, um objecto de resistência onde se reflete sobre a possibilidade de resgatar uma outra forma de entender o tempo.

Referências

- AAVV (2011), “Eipse da Duração”, catálogo da exposição-curadoria Fátima Lambert, Porto, IPP
- Augé, M., Didi-Huberman, G., Eco U. (2011), “L’Expérience des Images”, Paris, INA Éditions
- Didi-Huberman, Georges (2000), “Devant le temps”, Paris, Les Editions de Minuit
- Féral, Josette e Ronald P. Birmingham (2002), “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, in *Substance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality pp. 94-108, University of Wisconsin Press
- Maia, Gil (1992) “Book of Hours”, # 34, Porto, Porto Editora
- Proust, Marcel (2003), “O Prazer da Leitura”, trad. Magda B. Figueiredo, Lisboa, Teorema

Contactar a autora:

manuelabronze@gmail.com

O livro de artista como espaço expositivo: quando a exposição continua no catálogo

AMIR BRITO CADÔR

Brasil, artista gráfico. Professor de Artes Gráficas, Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Artes Plásticas e Mestrado em Artes na Unicamp (Campinas/SP). Doutorando em Artes pela UFMG (Belo Horizonte/MG).

Artigo completo recebido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O artigo trata do catálogo como espaço expositivo, como obra autônoma e não mera documentação. Em 2008, os artistas Ana Luiza Dias Batista, Laura Huzak e João Loureiro elaboraram uma publicação que atua como catálogo, mas não é um registro das obras expostas, e sim um desdobramento da exposição no espaço impresso.

Palavras-chave: exposição / catálogo / reprodução / informação primária.

Title: *The artist book as exhibition space: when the exhibition goes on the catalogue*

Abstract: *The paper deals with the catalog as an exhibition space, as an autonomous work and not mere documentation. In 2008, artists Ana Luiza Dias Batista, Laura Huzak and João Loureiro published an artist book that serves as a catalog, not a record of the works exhibited, but as an exhibition in printed format.*

Keywords: *exhibition / catalog / reproduction / primary information.*

Ao contrário de um catálogo de exposição, “o livro de artista não reflete opiniões externas, o que permite ao artista evitar o sistema comercial da galeria, como também evitar mal-entendidos pelos críticos e outros intermediários” (Lippard, 1985: 45). “A publicação de artista recusa de fato a distinção entre o que faz e o que sabe, entre a realidade da obra e sua interpretação” (Moeglin-Delcroix, 2006: 96).

Com as edições de artistas, “a obra se dá a ver em um espaço impresso com o qual ela se confunde” (Dupeyrat, 2010: 4). O espaço do livro deixa de ser apenas

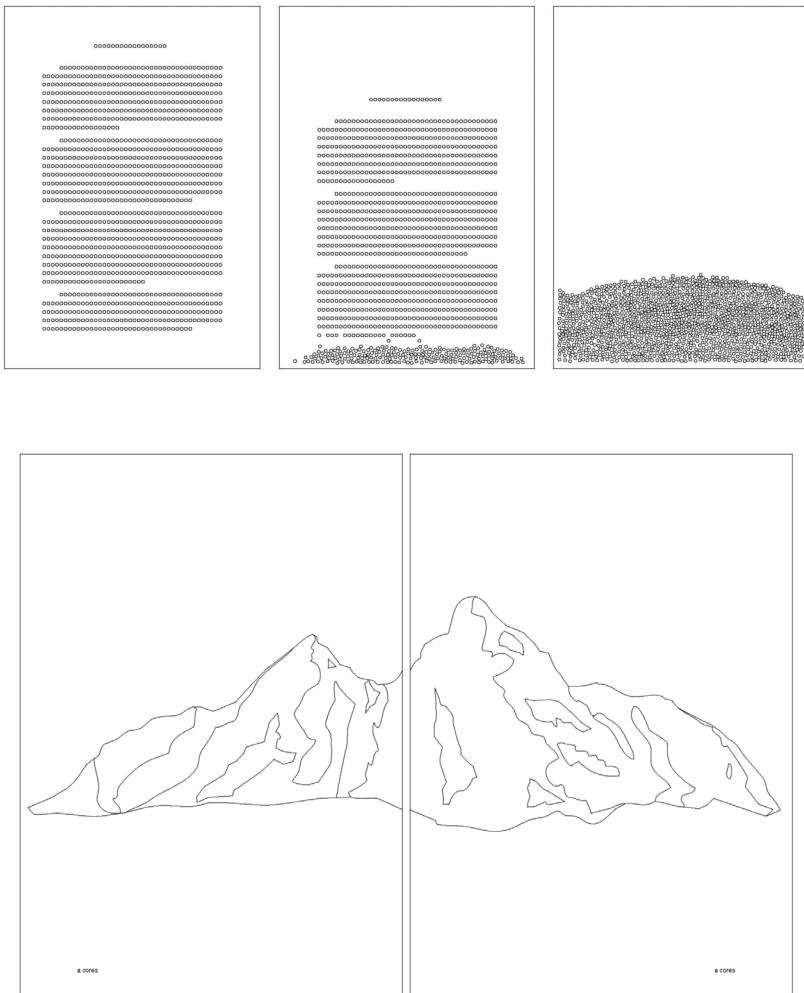


Figura 1 · Páginas de Ana Elisa Dias Batista,
Revista, 2008. Fonte: própria.

Figura 2 · Página dupla de Laura Huzak Andreato,
Revista, 2008. Fonte: própria.



Figura 3 · Conjunto de seis páginas de João Loureiro, *Revista*, 2008. Fonte: própria.

uma metáfora, o livro se transforma literalmente em espaço físico, substituindo o espaço da galeria de arte. Um livro ou catálogo não é mais a reprodução de obras de um artista, mas uma obra produzida especificamente para ser reproduzida. “É dentro deste espírito de adequação da forma à idéia, da concepção da solução gráfica como relação intrínseca entre ‘forma’ e ‘conteúdo’, processo deflagrado pelo exemplo de Wesley Duke Lee, que os artistas da Escola Brasil produzem os primeiros catálogos conceituais entre nós” (Fabris e Costa, 1985: 7).

Uma abordagem diferente tiveram os artistas Ana Luiza Dias Batista, Laura Huzak e João Loureiro, ao produzir o catálogo da exposição “Vistosa”, concebida para uma situação específica escolhida: um pequeno galpão, originalmente industrial, no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Pensando numa extensão da exposição e suporte para um novo trabalho artístico, os três artistas elaboraram uma publicação intitulada “*Revista*”. Trata-se de um folheto de 48 páginas em formato A4, editado em papel off-set, e distribuído gratuitamente aos visitantes da mostra e a mais de 200 bibliotecas públicas em todo o Brasil. Nele, estão trabalhos originais dos três artistas, concebidos a partir da experiência conjunta na realização da exposição “Vistosa”. Assim como todas as obras foram concebidas para um determinado espaço, considerando os dispositivos de exibição e revelando a estrutura subjacente à exposição, algumas proposições foram pensadas para a publicação, considerando suas características específicas.

Apenas na condição em que a distinção entre a obra e sua documentação não possa ser válida, o catálogo como publicação pode se transformar em um modo de exposição da obra que é obra ele mesmo. Resumindo, é portanto uma abordagem da edição como suporte de apresentação da obra que permite considerá-la como um modo de exposição (Dupeyrat, 2010: 4).

A função de exposição do livro de artista “não supõe um espaço expositivo temporalmente e espacialmente situado, mas se caracteriza, por outro lado, como um *hors-site* atualizando um novo espaço-tempo para cada leitor, ou mais exatamente, a cada leitura” (Dupeyrat, 2010: 4).

Cada artista ficou com uma seção da revista: a seção de Ana Luiza Dias Batista chama a atenção pelo uso de uma imagem no lugar do título, uma sequência de círculos que supostamente substituem as letras de uma palavra. A primeira página é totalmente ocupada por círculos idênticos dispostos em intervalos regulares, com o mesmo espaço de cada lado; na página seguinte, os círculos estão na mesma posição, mas foram removidos alguns círculos de colunas e fileiras próximas da borda, produzindo uma margem branca e uma mancha gráfica; com a remoção de algumas fileiras de círculos, a página ganha a aparência de

quatro blocos de texto ou quatro parágrafos e um título formado por uma linha de círculos separada do texto por um espaço maior do que o espaço existente entre os “parágrafos”; a sequência continua com os círculos removidos, até que na quarta página os círculos se acumulam na linha de base, como se tivessem caído da página, chamando a atenção para a materialidade da escrita (Figura 1). Os círculos fazem referência ao trabalho 1, 2, 3, de Ana Luiza Dias Batista, presente na exposição. A obra, composta por três caixas de tamanhos diferentes e contíguas, revestidas de chapas de eucatex branco perfurado, propõe

uma transição sutil entre a apropriação de soluções e materiais usuais às vitrines comerciais e as operações de representação que orientam grande parte dos trabalhos da exposição (Andreato, Batista e Loureiro: 2008).

Laura Huzak Andreato, na seção “a cores”, apresenta diagramas em preto e branco: a seção começa com uma página com nove desenhos a traço de elementos presentes na mostra. Como nos cadernos para colorir, os desenhos têm apenas a linha de contorno. Na página seguinte, em referência à vitrine “Preciosa”, de João Loureiro, são mostradas nove figuras geométricas idênticas, representando pedras preciosas, com legendas diferentes para cada uma, como indicação de cores que devem ser usadas no preenchimento. Como exemplo, a pedra ônix está pintada de preto. Na página ao lado, são silhuetas de pássaros que fazem a proposta, e o pássaro preto é mostrado como exemplo. Na outra página, uma coluna mostra três desenhos para colorir e a outra coluna mostra as nuances de cor correspondentes: a flor é rosa, o boto é cor-de-rosa e o flamingo é rosado. Na página ao lado, são agrupados três animais em preto e branco: a orca, o urso panda e o pinguim. Uma página dupla mostra o contorno de uma montanha ou de um iceberg (Figura 2), e convida a pensar nas cores deste elemento natural, reflexão provocada pela ausência de palavras para orientar nossa percepção das cores. Depois dos animais, os meios de transporte: vermelho Ferrari e Amarelo trator; azul celeste (um zepelim), azul marinho (um navio) e azul profundo (um submarino). Utilizando as analogias, a artista mostra as relações entre as formas e cores, entre as cores e os seus nomes. Em associação direta com este último grupo, uma página dupla apresenta o esquema de uma batalha naval (encouraçado, cruzador, destroyer, submarino, hidroavião), mas os quadrados não estão numerados, o que torna o jogo impossível.

João Loureiro apresenta “doze dias de chuva”, uma sequência de doze páginas praticamente idênticas (Figura 3), preenchidas por segmentos de linha em diagonal, representando a chuva, e um texto no canto inferior direito, informando, de forma abreviada, o dia da semana correspondente. Apesar de muito

parecidas, as páginas são diferentes, pois um dia não é igual ao outro. Não existe hierarquia entre as páginas —

sem um centro convencional, ou ponto de clímax, a obra é análoga a uma sequência filmica estruturalista ou uma partitura de música serial, em que nenhum elemento pode ser retirado ou ser privilegiado em relação aos outros (Alberro, 2003: 140).

A sequência de páginas introduz a dimensão temporal, que a página isolada não tem, e que a simples enumeração dos dias da semana não consegue recuperar.

Conclusão

Quando o catálogo apresenta uma proposição, estamos diante de uma obra nova, que amplia o sentido das obras em exposição, podendo em alguns casos se configurar como uma tradução para o meio impresso das obras tal como foram apresentadas no espaço expositivo.

Tal prática modifica o papel e o lugar do espectador diante da obra, propondo, na melhor das hipóteses, um esquema de recepção estética horizontal — o espectador experimenta a obra, vê e participa — e não vertical — o espectador contempla a obra que exerce sua autoridade sobre ele (Dupeyrat, 2010: 4).

A publicação abre uma temporalidade nova, permite que a exposição tenha uma duração maior. Em formato portátil, ela pode ser visitada mais vezes, em qualquer dia da semana, em qualquer horário. Assim aproveitamos mais o tempo que temos com as obras.

Referências

- Andreato, Laura Huzak; Batista, Ana Elisa Dias; Loureiro, João (2008) *Revista*. São Paulo: edição dos autores. [Consult. 20120715] Catálogo. Disponível em <URL: <http://vistosa.wordpress.com/>>
- Dupeyrat, Jerome (2010) "Pratiques d'exposition alternatives : pratiques alternatives à l'exposition", in 2.0.1: *Revue de recherche sur l'art du XIX° au XXI° siècle*, février 2010. [Consult. 20110820] Artigo. Disponível em <URL: <http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/revues-dartistes/>>
- Fabris, Annateresa; Costa, Cacilda Teixeira da (1985) *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Lippard, Lucy (1987) "The artist's book goes public" in Lyons, Joan (Org.). *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*. Rochester: Gibbs M. Smith.
- Moeglin-Delcroix, Anne (2006) "Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement", in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille: Le mot et le reste, p. 207-212.

[http://www.
rogerionunocosta.com
/projeto+documentação
=livrodeartista](http://www.rogerionunocosta.com/projeto+documentação=livrodeartista)

MARIA LEONOR DE ALMEIDA PEREIRA

Portugal, artista visual. Universidade de Vigo (estudante de doutoramento); Bolsa da FCT. Graduação: DEA, Universidade de Vigo; Licenciatura em Artes Plásticas, Universidade de Évora.

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: Em *Vou a tua Casa – Projeto de Documentação*, Rogério Nuno Costa apresenta-nos dois objetos editoriais: um em formato de livro com edição e acessibilidade limitadas, e o outro em páginas virtuais de acesso livre e generalizado. Justapostas, estas opções realçam, no que as distingue, o potencial das páginas eletrónicas enquanto suporte das narrativas cujas linhas teceram e tecem os Livros de Artista.

Palavras chave: projeto / documentação / virtual / acessibilidade / participação / compromisso.

Title: <http://www.rogerionunocosta.com/projeto+documentação=livrodeartista>

Abstract: Going to your Place — Documentation Project, by Rogério Nuno Costa, presents us two editorial objects: a hardback book of limited edition, and a net of virtual pages of widespread and free accessibility. Placed side by side, differences are highlighted pointing out the potential of electronic pages as carriers of narratives which lines create Artist's Books.

Keywords: project / documentation / virtual / accessibility / participation / commitment.

Folha de Rosto

Sobre Rogério Nuno Costa, também conhecido como Chef Rø:

Amares, 1978. Lisboa, 1996. S. Pedro do Estoril, 2007. Amadora, 2009. Lisboa, 2010. Amares, 2011. Peças: “A Leitura Encenada É Um Género Que Não Faz O Meu Género” (2002), “Vou A Tua Casa (trilogia)” (2003-2006), “Saudades Do Tempo Em Que Se Dizia Texto” (2003), “ACTOR” (2004), “FUI (esboços)” (2005-2006), “Projeto de Documentação” (2006-2007), “A Oportunidade do Espectador” (2007-2008), “Espetáculo de Teatro” (2008), “MASHUP” (2009), “Seleção Nacional” (2010), “Big Curator Is Watching You!” (2010) e “Vou À Tua Mesa” (2010-2011). Quer ir

para a Lapónia e fazer performances para as renas. Quer ser chef de cozinha num restaurante com uma mesa só. Quer ser uma estrela do happy hardcore. É feliz. (Perfil *online*)

Projeto e Documentação

Numa espécie de ‘simultaneologia’ — “ideologia do que acontece agora, já, em tempo real,... durante, entretanto e enquanto” (2012: parte III) — Rogério Nuno Costa é reitor da Universidade/Yliopisto (2012), cujo Regulamento Interno, *Dogma 2005* (2006, *online*) — título ‘confiscado sem autorização ao cinema escandinavo da câmara ao ombro,’ numa referência a *Dogme 95 Manifesto* e ao *Vow of Chastity* dos diretores Lars von Trier e Thomas Vinterberg — teve a sua primeira versão tornada pública em 2005 no Teatro Taborda (Lisboa) aquando da apresentação de *FUI, esboço #7*, espetáculo-tese sobre a trilogia *Vou A Tua Casa*. No texto, que não é um manifesto mas isso mesmo que diz ser, é referido que ‘contexto’ e ‘projeto’ “querem dizer a mesma coisa, ou então são uma e a mesma realidade discursiva,” o que é o mesmo que dizer que “a matéria sobre a qual o projeto deverá versar é o próprio projeto em si, assim como o contexto social, político e institucional que lhe dá a razão de existir” (parte III, ponto 5). Esta razão conduz-nos de um objeto ‘problemático’ e ‘problematizado,’ o que comprehende a ‘investigação profunda dentro do âmbito das matérias com que se constroem os trabalhos’ (parte III, ponto 3). Sobre esta investigação, Boris Groys, em *The Loneliness of the Project* (2010), diz-nos que:

These days, regardless of what one sets out to do in the economy, in politics, or in culture, one has first to formulate a project for official approval or funding from one or several public authorities. (...) this mode of project formulation is gradually advancing to become an art form in its own right — one whose significance for our society remains little acknowledged (2010: 72).

Groys chama a atenção para a informação acumulada mas esquecida na quantidade crescente de projetos adiados, rejeitados ou desconhecidos, esquecimento que negligencia a amostragem talvez mais representativa das intenções e aspirações de uma sociedade. O que pode ser entendido como mais um resíduo descartável das sociedades atuais deve, pelo contrário, merecer a atenção de um arquivo vivo. Entre outras coisas, este arquivo diz-nos de uma particular experiência de compromisso com o tempo: um tempo ‘heterogéneo,’ ‘dessincronizado,’ que é sempre já futuro, aquele futuro que o projeto antecipa porque ambiciona. O autor é projetado para este tempo que o tem absorto e mantém recluso. Groys fala de uma ‘licença de ausência’ a cuja censura o autor

escapa na condição de devolver, após o período estipulado, um produto acabado. E no entanto,

...he or she sees no need to justify the project to the present, but it is rather the present that should justify itself to the future that has been proclaimed in the project. It is precisely this precious opportunity to view the present from the future that makes the life lived in the project so enticing to its author – and that ultimately makes the project's completion so upsetting (2010: 76).

Talvez por isso, a um projeto segue-se outro, e depois outro, desdobramento apenas aparente daquele projeto de fundo que decorre ininterruptamente e de preferência sem prazo à vista: o projeto transforma-se numa forma de vida. “One could even claim that art is nothing other than the documentation and representation of such project-based heterogeneous time.” (Groys, 2010: 77)

R. N. Costa manifesta os sintomas. Fiel à ideologia do que acontece agora, o artista apela à participação e ao ‘compromisso’ do público para com um modo de ‘ver o presente a partir do futuro.’

A arte transformou-se, claramente, numa forma de pensamento. Quem quiser diversão, que vá à feira popular; quem quiser passar um bom bocado, que ligue aos amigos; quem quiser esquecer os problemas lá fora, que consulte um psiquiatra (Dogma, parte II, pontos 4 e 5).

Como contrariar o esquecimento e a solidão do projeto integrando o espectador nesta vivência heterogénea do tempo cuja percepção sabemos não ser linear? O artista responde: *-Vou a tua Casa!* E vem igualmente na forma documentada.

Entre a Capa e a Contracapa, a conexão em Banda Larga

R. N. Costa diz-nos que, “no início do século XXI, ‘artista’ que mereça a denominação tem o dever de fazer a síntese das décadas que o precedem, propondo alternativas que respondam ao pós-histórico *air du temps*” (Dogma, parte II, ponto 1). Ao apresentar-nos *Vou a tua casa — Projeto de documentação* na forma de ‘objeto editorial’ encadernado (figura 1) — a ‘Sebenta,’ como o próprio refere — e também em edição *online* (figura 2), o artista faz a síntese do passado e propõe alternativas que navegam no ar virtual dos tempos. Justapostas, a edição encadernada, de número e acesso limitado, e a edição virtual, de acesso quotidiano e generalizado, realçam, no que as distingue, o potencial das páginas eletrónicas enquanto suporte das narrativas cujas linhas teceram e tecem os Livros de Artista.

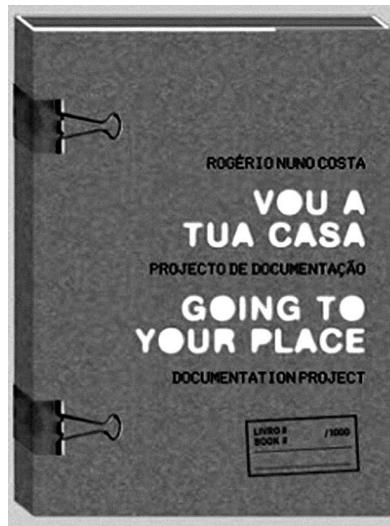


Figura 1 · *Vou a tua casa* — Projeto de documentação, 2006-2007.

Um objeto editorial de Rogério Nuno Costa. Coordenação editorial de Mónica Guerreiro; Direção gráfica de Nuno Coelho.

Figura 2 · Rogério Nuno Costa, *Vou a tua casa* — Projeto de documentação, 2006-2007 (online).

Em *The Artist's Book Goes Public* (1985: 45-48), Lucy Lippard fala do Livro de Artista como sendo um objeto concebido especificamente na forma de livro e frequentemente publicado pelo próprio artista. Mas a 'forma de livro' foi e continua sendo questionada, subvertida e transformada dentro e fora do âmbito artístico. Com o ebook — exemplo de fronteira para um conjunto muito alargado de possibilidades disponíveis *online* — antecipa-se a nostalgia do Livro tradicional e abre-se a discussão sobre a virtuosidade das folhas de papel encadernadas vs. a das folhas eletrónicas com os seus mecanismos próprios de 'encadernação.' Nesta discussão, que remete para aquela outra que problematiza a desmaterialização da arte, releva-se que o essencial é precisamente o que os une: estabelecer a ligação entre a escrita e a leitura. E no ecrã surgem novos formatos (que não são a imitação de um Livro, como no caso do ebook, ou a compilação *online* de imagens de um Livro de Artista) que integram e atualizam a cada virar de página a dinâmica inicialmente explorada pelo Livro de Artista. Lippard aponta, entre outros aspetos, o facto de não ser caro, contornar intermediários (em particular os do sistema comercial), ser 'modesto no formato' e 'ambicioso no alcance,' ou, dito de outra forma: ser um 'veículo frágil para pesadas cargas de ideias' permitindo de modo fácil 'alcançar o coração de uma maior audiência.' (1985: 45-48). Referindo-se à edição em 'formato de livro,' estas palavras parecem agora mais adequadas às edições virtuais, podendo mesmo ser dito que, pelo facto de circular num espaço público aberto e de uso quotidiano, de fácil acessibilidade e baixo custo, este novo formato restaura o carácter de Livro de Artista prévio ao estatuto de objeto colecionável ou museográfico entretanto conquistado.

Este é o enquadramento que subjaz à criação de um objeto único proposto e aceite como uma obra de arte sem sair do espaço virtual. Em *A Manifesto for the Book*, Sarah Bodman (ed.) refere que:

If it is to be argued that a book has to be a sequence of pages inside a container, and if a container is considered as a physical entity — then as well as covers, a container must also be able to be a computer monitor, a mobile phone screen, a room, a box, the Internet. A series of pages can exist on paper or on a screen (2010: 1).

A 'total democratização da prática artística' (Dogma, parte II, ponto 3) aponta no sentido destes novos formatos que reafirmam e reforçam aquela mesma vontade que a Imprensa veio concretizar ao dividir o custo na multiplicação dos números, produzindo a mutação do livro até ao formato de bolso. Este é o formato a que R. N. Costa dá primazia. A recusa dos 'artificialismos' da 'postura burguesa e individualista de se ser e de se fazer arte' manifesta-se no poder

concedido ao público para, ‘a qualquer momento da sua participação e compromisso, mudar o rumo do trabalho’ (parte II, ponto 4). Neste sentido, a versatilidade e abertura que a variedade de ferramentas disponíveis *online* imprimem à escrita e à leitura, contaminando-as, permite a fusão dos procedimentos de arquivo e documentação no processo de trabalho, não à priori ou à posteriori, mas durante, outro modo de dizer ‘formato de bolso,’ dimensão que se adequa à desejada participação direta do público. A integração do público é igualmente explorada ao nível da consulta. Nos ‘não lugares’ onde, no simples gesto de um clique e à velocidade de um salto, simplesmente se entra, acedemos ao desdobrar do projeto na forma de um mapa-percurso cujas coordenadas — “o ponto ‘A’ é a tua casa, o ponto ‘C’ é a minha, o ponto ‘B’ é aquele sítio impossível onde por ti sou apanhado no meio” — remetem para tantos outros pontos (outros projetos daquele projeto de fundo que é já forma de vida) cujas ligações criam a cada leitura uma nova geografia de livro.

Bourriaud diz-nos que o desejo do artista do século XXI é **transformar-se numa rede**; em vez de produzir um objeto, a sua ambição é ‘desenvolver uma corrente de significações, propagar uma onda, modular uma frequência...’ (2009: 134). R. N. Costa [com/projeto+documentação=livrodeartista](http://www.rogerionunocosta.com/projeto+documentação=livrodeartista) tradu-lo numa ‘autêntica (e não camuflada) aglutinação do trabalho artístico com a vida’ (Dogma, parte III, ponto 4). Numa espécie de ‘simultaneologia,’ a cada clique ou virar de página ‘the artist’s book goes public’ para que a solidão seja menor e o compromisso maior. Confirma-o o sabor da contradição neste desejo de materialização, não em livro mas no prato, do projeto #20.1 do Chef Rø em *Vou à Tua Mesa* (‘para elevar a Arte à categoria de Gastronomia, pois o contrário já foi feito’):

PRESENTE ENVENENADO

[aka “Arte Contemporânea”, a de Agora]

Preparação:

Molho de soja, hastes de cebolinho, limão, framboesas, mirtilos, rúcula, creme de chocolate, meloa, hortelã, ovas de peixe, chèvre, ovo de codorniz, alga nori, vinagre de arroz, ou então o que houver no frigorífico... Confeção: Molhar quadrados de nori em vinagre de arroz. Colocar no centro 1 exemplar de cada fruto, 1 colher de ovas, 1 folha de rúcula e outra de hortelã e 1 rodelha de chèvre. Temperar com chocolate, limão e ovo levemente batido. Fechar a alga com cuidado na forma de presente, embrulhando todos os ingredientes. Laçar com haste de cebolinho. Guardar no frigorífico (1 hora).

Deglutição:

Colocar o presente no centro de um prato. Olhar para ele com atenção, cedendo à sensualidade absoluta da sua tecno-estética emocional. Com o auxílio de dois pauzinhos, molhar com molho de soja e comer de um só trago, ou seja, mastigar sem pensar.

Rejeição:

Regurgitar a arte contemporânea, expelindo cada um dos seus elementos tecno-estéticos...

(2006-2007)

Referências

- Bodman, Sarah & Sowden, Tom (ed.) (2010), *A Manifesto for the Book*, Bristol: Impact Press.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *The radicant*, N.Y.: Lukas & Sternberg.
- Costa, R. N. (2006), "Regulamento Interno — *Dogma 2005*," pub. 29 de Janeiro de 2006. [Consult. 2012-08-01] Disponível em <URL: <http://dogma05.blogspot.be/>>
- Costa, R. N. (2006-2007), *Vou à Tua Casa — Projeto de documentação*. [Consult. 2012-08-01] Disponível em <URL: <http://vouatuacasa.wordpress.com/>>; <URL: <http://www.facebook.com/vouatuacasa>>; <URL: <http://www.youtube.com/vouatuacasa>>
- Costa, R. N. (2007-2012), Chef Ro — *Vou à Tua Mesa*. [Consult. 2012-08-01] Disponível em <URL: <http://vouatuamesa.blogspot.pt/>>
- Costa, R. N. (2012), *Universidade/Yliopisto*, pub. 06 de Julho de 2012. [Consult. 2012-08-01] Disponível em <URL: <http://universidadyliopisto.blogspot.be/>>
- Costa, R. N., Perfil online. [Consult. 2012-08-01] Disponível em <URL: <https://profiles.google.com/111364644343081425925/about>>
- Groys, Boris (2010), "The Loneliness of the Project," in *Going public*, N.Y.: Sternberg Press.
- Lippard, Lucy (1985), "The Artist's Book Goes Public," in *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Joan Lyons (ed.), N.Y.: Visual Studies Workshop.

Contactar a autora:

leonor.almeida.pereira@gmail.com

5.

Dossier editorial
Artigos originais

Editorial section
Original articles

Um livro nas mãos

JOÃO PAULO QUEIROZ

Conselho editorial

Resumo: Uma breve revisão sobre alguns lugares do “livro de artista”, enquadrando dois conceitos, um mais abrangente, que considera como “livro de artista” um livro feito pelo artista, desde os primórdios do livro; outro conceito, mais restrito, limita o livro de artista aos exemplos em que o conceito circula e o autor sabe que faz um livro de artista. A terminar propõe-se uma representação tridimensional de três polaridades presentes no tema.

Palavras chaves: Livro de artista / auto-edição.

Title: *A book on the hands*

Abstract: *A short review on the topic “artists book,” framing two perspectives: one, broader, that considers as an artist book any book with artistic commitment, either new or old. The other perspective, more strict, narrows the view into the examples where the author is aware of his own intention, of exploring the theme. A three dimensional drawing is presented, illustrating three polarities on the artists book.*

Keywords: *Artists book / self publishing.*

Introdução

No mundo anglo-saxónico, a expressão *artists books* terá surgido pela mão da curadora Diane Vanderlip, que organizou uma exposição no Moore College of Art de Philadelphia, em 1973, com 250 livros produzidos por artistas (1960 a 1973). O catálogo remete para o próprio imaginário do livro de artista: a capa reproduz-se a si própria (Figura 2). As críticas da revista *Art in America* e *Print Collectors Newsletter* reforçaram a entrada da categoria “livro de artista” no *art world* de um modo cada vez mais reconhecido (Klima, 1998: 10). O termo não é exclusivo: tem vindo a cair em sedimentação. Muitos outros termos estavam a ser explorados, como por exemplo *non-book*, *book art*, *bookwork*, *painter’s book*, *transformed book* (Chappell, 2003).

O mexicano Ulises Carrión abre o primeiro espaço dedicado à venda de livros de artista, *Others Books and So*, em 1975, em Amesterdão. Lucy Lippard, artista e crítica, funda, por seu turno, em 1976 em Nova York, a loja *Printed Matter* (Miller, 2000: 5). O espaço manteve-se até hoje aberto e, enquanto escrevo, verifico que sofreu a perda de 9.000 livros durante o furacão Sandy, tendo já reaberto após 3 semanas (Figura 1).



Figura 1 · Na loja de Lucy Lippard, a *Printed Matter*, após a perda de 9.000 livros de artista devido ao furacão Sandy (2012). Fonte: *Printed Matter* (2012).

Em 1977 a biblioteca do MoMA, através do seu responsável, Clive Phillpot, estabeleceu a Artist Book Collection. Possui hoje livros de 9.000 artistas (Ekdahl, 1999).

O livro de artista tem uma existência talvez mais longa do que poderá parecer: desde a sua invenção os livros foram feitos por artistas. Já a sua consciência enquanto “categoria” é de uma época muito recente, época em que as fronteiras da arte foram expandidas em direção à intervenção, à capilaridade das relações sociais e às novas plataformas de disseminação da arte popular, a partir dos anos 60 do séc. XX. Entre estas duas referências, uma muito antiga, outra muito recente, oscila-se nas definições. Pode-se recorrer a um entendimento abrangente do livro de artista, em que o autor o produziu sem o tomar como um objetivo em si mesmo, auto referente. Ou pode recorrer-se a um entendimento restrito, que só considera como livros de artista os objetos produzidos com a consciência autoral de que o são: uma linha de exploração que toma a serialidade, a narrativa, a multiplicidade, e o suporte livro, como ponto de partida para uma interrogação em que o livro questiona o livro (do lado de dentro). Nancy Tousley, em 1973, na revista especializada *Print Collectors Newsletter*, ao comentar a exposição de livros de artista comissariada por Vanderlip, já referida ao início (“Artists Books Moore College of Art Philadelphia,” Figura 2), começa por

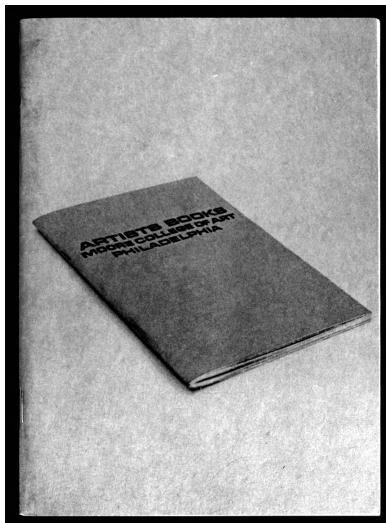


Figura 2 · Diane Perry Vanderlip, catálogo da exposição que introduz a expressão *artists books* (sem apóstrofo). É um livro agrafado com a reprodução, na capa, de uma imagem de um livro agrafado (Moore College of Art, de 23 Março a 20 de Abril de 1973; e depois no University Art Museum, Berkeley, 16/1 a 24/2/1974). Fonte: University of Alberta (2008).

definir o livro de artista explicando que a sua função não se centra em objetos mas sim em ideias, colocando o ênfase na “comunicação (...) seja através de palavras, palavras mais imagens, palavras-imagens como objetos, imagens sequenciais como texto, ‘arte como ideia’ ou livro como objeto” (ap. Klima, 1998: 17). Tem-se assim o livro de artista como uma zona de atividade (Drucker, 1995) onde diversas características poderão intersectar-se, com diferentes graus de envolvimento dos artistas.

Drucker (1995) refere, neste respeito, uma diferença de significado entre *artists book* e *livre d'artiste*. A tradição francesa favorece a edição, desde o século XIX, de *livres d'artiste*, que são produzidos e encomendados por editores e galeristas, por paixão bibliófila. A edição é limitada, convoca artistas como ilustradores, mas é produzida pelo editor. Já a expressão inglesa *artists book* comprehende a tradição de o artista intervir junto do público, como autor e primeiro motor, correspondendo ao contexto dos anos 60 do século XX em diante.

1. *Quaterni*

Os artistas começaram a fazer livros ao mesmo tempo que os livros foram inventados, porque os inventores de livros eram artistas. Ligaram palavras e

coisas, cosidas à linha na encadernação, repetidas nas linhas dos textos, na ondulação das caligrafias, nos codices, *quaterni, taccuini*.

Esta invenção, um livro que se abre, começou nos dispositivos nos quais os romanos gravavam a sua escrita. Duas folhas de cera, cada uma protegida por uma fina caixa de madeira, formando, o par, um estojo. Quando abertas, podia-se ler, ou escrever, sulcando com um estilete. Fechavam-se através de dobradiças em couro (Chartier, 1999). Guardava-se uma ideia.

Consolidado o dispositivo dos *quaterni*, guardam-se os livros em bibliotecas, e traduzem-se, transcrevem-se, copiam-se. São os códices manuscritos, livros de horas, cantigas de amigo, cadernos de desenhos, apontamentos, tratados.

Os artistas estiveram ao pé dos livros, junto da sua base técnica: desde os primeiros códices desenhados e iluminados, como o Códice Calixtino (em c. 1150), ou os códices das cantigas de Santa Maria, de Afonso X, um rei sábio e artista. Ou já nas primeiras experiências de textos impressos, como o “Sutra do Diamante,” de Wang Jie (China, 868 a.D., hoje no British Museum).

O livro surge no seu contexto: surge pela mão dos artistas, concebido, escrito e iluminado, e desdobra-se pelas gerações sucessivas.

2. *Imprimatur*

A palavra escrita também circula no mercado, através do dinheiro. O livro é, como a moeda, dos primeiros objetos a ser produzido em série.

Depois da imprensa, a partir de 1445, afirma-se a componente múltiplo, e com ela a nova dimensão do mercado. Nas palavras impressas dos livros, o sentido pode chegar mais longe, um sentido diferente do valor económico.

Gutenberg era ele próprio um artista numismata, um artífice que cunhava moeda (Chartier, 1999). Dedicado a aperfeiçoar a dignidade do livro, vai ultrapassar a perfeição do manuscrito pelo seu rigor de ourives. O livro múltiplo é uma instância do tipo, e da perfeição gráfica não atingível manualmente.

Quando Albrecht Dürer nasce, em 1471, o seu padrinho, Anton Koberger, abandona a profissão de ourives para se dedicar à de tipógrafo. Dürer seria o seu aprendiz, aprendendo e praticando a xilogravura. Os livros ilustrados com xilogravuras começam a ser divulgados, como a *Crónica de Nuremberga*, obra com mais de 1.809 xilogravuras, por Koberger (1493). Dürer irá, já por sua conta, produzir conjuntos de gravuras temáticas muito importantes, como as dezasseis gravuras de *Apocalipse*, impressas no mesmo ano em que Vasco da Gama chega à Índia, 1498. Outras séries se seguiriam.

O livro impresso surge ao mesmo tempo que o capitalismo europeu — que as viagens marítimas, os cambistas, os seguros mutualistas, os empréstimos a juros, as companhias comerciais. O livro pode acompanhar os homens nas suas

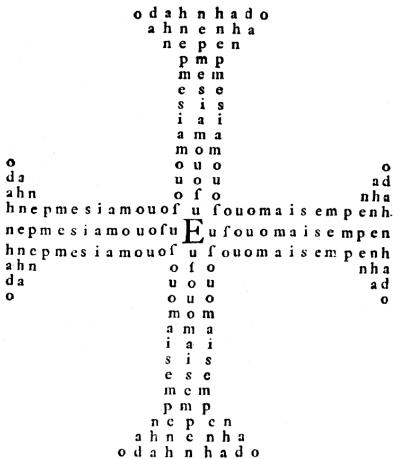


Figura 3 · Frei Francisco da Cunha: *Oraçam Académica e Panegyria, História e Enconiástica, Prefano-Sacra. Lisboa: Off. Alvarense, 1747.*
Fonte: Hatherly (1983).



Figura 4 · William Blake: *There is no natural religion* (1794-5). Gravura pelo processo stereotype.

viagens, torna o missionário uma figura possível, e acompanha as ideias e os homens de espírito. E nas viagens escrevem-se livros, desde Marco Polo.

O livro impresso também se afirma ao mesmo tempo que o autor se emancipa — passando de artífice a artista, investido de uma autoridade interior. O artista emancipado da Renascença é dotado de capacidade especulativa e criativa. Como Zuccari comenta no seu livro sobre artistas, o artista possui “disegno interno umano,” a que se pode chegar através do reflexo divino no seu interior, a *scintilla della divinità* (*L’idea...*, cap. VII).

A exploração plástica da materialidade tipográfica cristaliza-se nos labirintos dos livros barrocos de poesia visual do século XVII, em Portugal, sendo um exemplo o “Labirinto intrincado, que principiando do meio sempre se lerá” (Figura 3) de *Frei Francisco da Cunha: Oraçam Académica e Panegyria, História e Enconiástica, Prefano-Sacra. Lisboa: Off. Alvarense, 1747* ou, ainda, o “Labirintho Difficultoso em que se expende a matéria da Obra” presente no volume *Collecção dos applausos,...* (1745). São insólitas as composições destes labirintos com letras e anagramas. A materialidade e a ênfase no significante que estes livros testemunham não são indício de inconformismo: tinham intenção laudatória, traçavam homenagem, eram dedicatórias extendidas, homenagens complicadas, exibição na retórica gráfica do tipo.

Em Inglaterra o poeta William Blake trabalha o processo do *estereótipo* ou gravura em relevo, obtendo resultados que permitem simular a pintura a

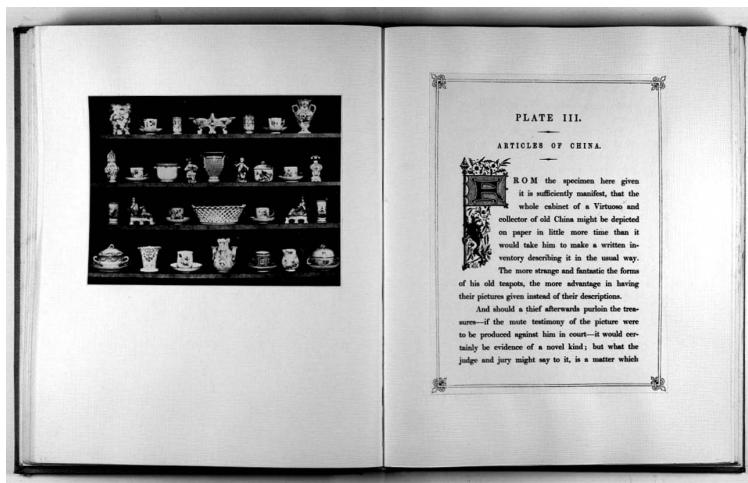


Figura 5 · William Henri Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, plate III. Fonte: Talbot (1969).

aguarela. Faz uma auto-edição de *There is no natural religion* (1794-5), onde grava, na mesma chapa metálica, texto e imagem, e depois pinta cada página a aguarela (Chappell, 1999: 158 e ss.) (Figura 4).

No Japão, Hokusai, publica com persistência livros com xilogravuras, como os 15 volumes de *Hokusai manga*, com 4.000 ilustrações (em 1814), bem como as 36 vistas do monte Fuji (em 1833) ou, sobretudo, o livro 100 vistas do monte Fuji (em 1834).

Lerebours, em França, inicia a publicação das *excursions daguerriennes* (1841 a 1843), em fascículos, onde a gravura se aproxima do daguerreótipo, com um rigor hiper-realista. Fox Talbot publica o livro *The pencil of nature* (1844 a 46), com as primeiras fotografias em papel: a invenção do método negativo / positivo. Os foto-livros inauguraram uma linha expressiva para os livros de artista (Figura 5).

Em contra-movimento, os artistas pré-rafaelitas William Morris e o discípulo Edward Burne-Jones irão produzir edições que exibem ostensivamente qualidades artesanais no ofício tipográfico, como será exemplo monumental a edição dos clássicos medievais de Chaucer, *The works of Geoffrey Chaucer* (Hammersmith: William Morris at Kelmscott Press, 1896). A edição de 556 páginas tem uma tiragem manual de apenas 425 exemplares e mobiliza 11 mestres tipógrafos durante vários anos. Morris produziu para ela o tipo de letra *Chaucer*, bem como o papel. As 87 ilustrações foram gravadas em madeira por Edward Burne-Jones (Chappell, 1999: 191) (Figura 6).

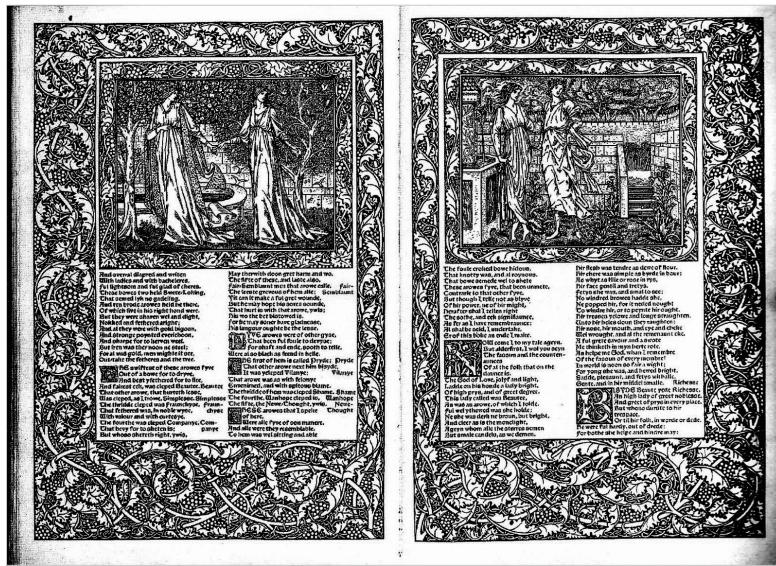
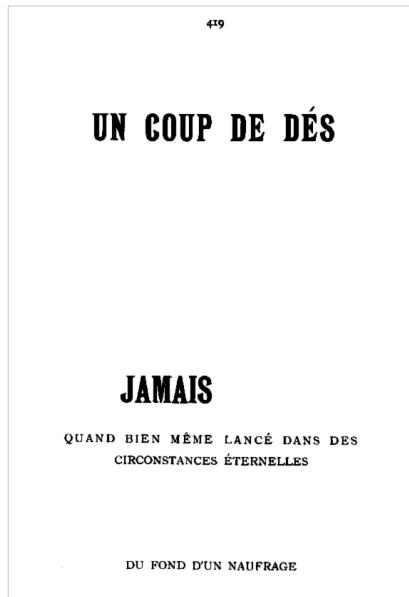


Figura 6 · William Morris e Edward Burne-Jones, *The works of Geoffrey Chaucer* (Hammersmith: William Morris at Kelmscott Press, 1896).

Figura 7 · Stéphane Mallarmé, começo de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. *Revista Cosmopolis*, maio 1897.



3. Ser moderno, do fundo de um naufrágio

Em 1897 Stéphane Mallarmé envia à revista *Cosmopolis* o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Figura 7). Será o começo da aventura simbolista, futurista, concretista, ou melhor, a aventura modernista, aliando a materialidade plástica da escrita ao sentido.

As vanguardas modernistas irão fornecer uma vaga de edições de livros de artista. Os futuristas, dadaístas, surrealistas, construtivistas, vorticistas, concretistas irão publicar numerosos exemplares onde a poesia se expande e ocupa espaços do cubismo sintético, assimilando a *collage* como método, tanto plástico como poético. Serão publicações como *Blast* (Inglaterra, Windham Lewis, 1914-15), *Orpheu* (Portugal, por Ferro, Pessoa e Sá-Carneiro, 1915; Figura 8), *A Tett* (Hungria, por Lajos Kassák, 1915-6), *Bulletin DADA* (Suiça, por Tzara, 1916-1924), *Ma* (Hungria, por Lajos Kassák, 1916-25), *De Stijl* (Holanda, por Van Doesburg, 1917-32), *391* (Barcelona, N. Iorque, por Picabia, 1917-24), *Noi* (Itália, por Enrico Prampolini, 1917-25), *The Blind Man* (N. Iorque 1917, por Duchamp e Roché), *Die Freie Strasse* (Alemanha, por Jung, Hausman, 1915-8; Figura 10), *Broom* (Itália, por Harold Loeb, 1921-4), *Zenit* (Jugoslávia, por Micic, 1921), *Klaxon* (Brasil, por Mário de Andrade, Manuel Bandeira..., 1922-3; Figura 11), *Veshch/Gegenstand/Objet* (Alemanha, por El Lissitzky, 1922), *Merz* (Alemanha, por Schwitters, 1923-32), *Mecano* (Holanda, por Van Doesburg, 1922-24), *Manomètre* (França, por Malespine, 1924-28), entre muitas outras.

Em paralelo, Blaise Cendrars edita o desdobrável de Sonia Delaunay, *Terk: La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), composto por uma folha com 1m80, dobrada 21 vezes na horizontal e uma vez na vertical. A folha é impressa a cores vivas com motivos órficos (discos) e contrastes simultâneos, aludindo ao novo comboio trans-siberiano e à torre Eifell, com o texto ao longo da sua extensão, tiragem de 300 exemplares.

Duchamp, depois de criar uma algo insólita capa no *The blindman*, editado em Nova York em 1917 (Figura 9), irá trazer à discussão a variante mala — “um livro,” sem páginas, onde as capas se abrem para conter itens embalados, em ambiguidade objetual. As caixas verdes (1934) cheias de restos rasgados e anotações, cuidadosamente reproduzidas, virão a ser influentes mais tarde, por exemplo, nas *time-capsules* de Andy Warhol.

4. O infinito é linear? Algumas polaridades

O segundo princípio primordial do signo, para Saussure (1999: cap. 1, §2), é a linearidade do significante. Essa linearidade, originária da *fala* do discurso oral, reproduz-se, no livro, na sequencialidade das palavras, nas linhas, na numeração das páginas, na convenção material que une, com linha, a capa à contra-capa.



Figura 8 · 1915, Revista *Orpheu* nº 1, "Poemas sem suporte," de Mário de Sá-Carneiro (pág. 105).

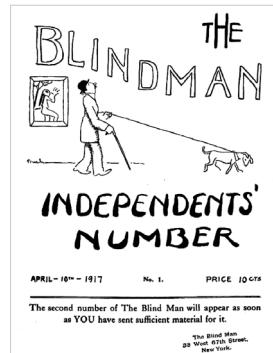


Figura 9 · *The Blindman*, 1917, de Marcel Duchamp: *The second number of The Blind Man will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it.*

A partir do instante da leitura, coincidente com o presente, reproduz-se o instante da fala — o livro condensa o processo de estar vivo, *in praesentia*. Esta contingência ultrapassa-se pela combinação do que se apresenta, através de associações que jogam o campo do possível, no infinito do paradigma: um livro pode dizer tudo, e o tudo o que os livros podem dizer é infinito.

O livro toca, com o seu acidente, a sua diferença. E cada diferença escolhida e materializada na cadeia significante do livro exclui todas as outras, a infinitude das restantes diferenças, residindo nesta oposição os seus campos de sentido.

O livro mergulha no infinito, através da palavra, da imagem, da materialidade — como aponta Paulo Pires do Vale (2012): debruça-se sobre o infinito, através das ilustrações, através das entradas e saídas, através do futuro, ou do passado.

A arbitrariedade articula a possibilidade de se significar segundo intencionalidades. Este primeiro princípio primordial do signo estabelece que o código varia com a cultura: os significantes são inventados arbitrariamente pelos diferentes grupos humanos, diferentes culturas, tal como também se misturam os ingredientes alimentares arbitrariamente, no seio da cultura, ente o crú e o cozido.

O livro de artista, do tipo mais recente, costuma referir os livros, quase como um jogo, seja diretamente, seja pela citação do dispositivo livro, através de níveis de significação com meta-linguagens, com enunciados impregnados de pós modernidade. Poder-se-á sintetizar, num gráfico tri-dimensional, algumas destas polaridades: a tensão entre o livro único e o múltiplo, entre o trabalho manual e o tecnológico, entre o objeto que "parece um livro" e aquilo que somente "se refere a um livro" (Figura 12). Cada livro poderá encontrar um ponto neste gráfico tridimensional. Muitos livros poderão mostrar um aglomerado parecido

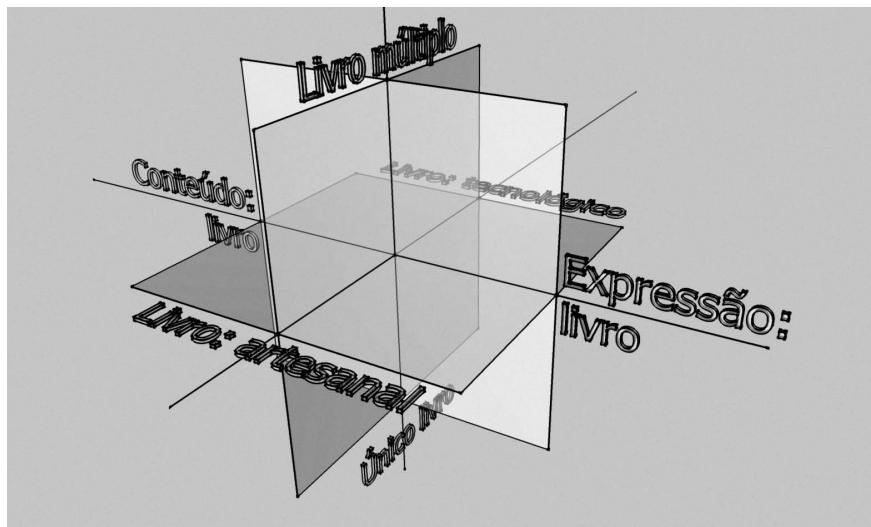


Figura 10 · Die Freie Strasse (Alemanha, por Jung, Hausman, 1915-8),

Figura 11 · Revista Klaxon, nº 1, São Paulo, 1922. Do editorial: "E Klaxon não se queixará jamais de ser incompreendido no Brasil. O Brasil é que se deverá esforçar por compreender a Klaxon" ... "Klaxon é klaxista."

Figura 12 · Dimensões polares do livro de artista: o livro pode ser de exemplar único ou múltiplo, de produção mais manual ou mais tecnológica, ou ainda parecer-se mais ou menos com um livro (referência ao livro pela expressão material ou apenas pelo conteúdo). Fonte: própria.

com nuvem electrónica, ou, quem sabe, talvez um “atrator estranho,” de Lorenz.

A terminar, uma referência para dois acontecimentos que parecem indicar uma maior maturidade no contexto da produção e da reflexão em torno do tema do livro de artista em Portugal. O ano que agora finda trouxe a público algumas instâncias significativas, em exposições e publicações. Na Fundação Gulbenkian apresentou-se uma mostra diversificada e representativa, assente na coleção da Fundação. Foi uma bela exposição comissariada por Paulo Pires do Vale (*Tarefas Infinitas*). Por seu turno, a revista internacional *The Journal of Artists Books*, tomou como assunto Portugal na sua última edição, o nº32, coordenada por Isabel Barahona e Catarina Cardoso.

Referências

- Cardoso, Catarina Figueiredo & Baraona, Isabel (Editores convidados). *JAB32: From Portugal: The Journal of Artists Books*. ISSN 1085-1461. Fall 2012.
- Chappell, Warren (1999) *A short history of the printed word*. Point Roberts, WA, Vancouver, BC: Hartley & Marks. ISBN: 0-88179-154-7.
- Chappell, Duncan (2003) "Typologising the artist's book." *Art Libraries Journal* (28), 4, pp. 12-20.
- Chartier, Roger (1999) *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP / Imprensa Oficial do Estado.
- Collecção dos aplausos, em prosa, e em verso, consagrados ao... D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Evora... na chegada à sua diocese, e entrada que fez na cidade, no dia 5 de Mayo do anno de 1743 (1745). Lisboa: Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1745. [20], 371 p ; 2º (28 cm).
- Drucker, Johana (1995) *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Ekdahl, Janis (1999) "Artists' books and beyond: the library of the museum of modern art as a curatorial and research resource." *Inspel* 33, 4, pp. 241-248.
- Federico Zuccari (1768) *L'idea de pittori scultori ed architetti*. Roma: Stamperia di Marco Pagliarini. Google books.
- Hatherly, Ana (1983) *A Experiência do Prodigio — Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Klima, Stefan (1998) *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. New York: Granary Books.
- Miller, Gwendolyn Jan (2000) *Discovering Artists Books: The art, the artists and the issues*. Research paper submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts in Advertising Design of the Graduate School of Syracuse University. [Consult. 2012-11-13]
- Disponível em <http://www.gwenpenner.com/publications/index.php>
- Printed Matter (2012) [Consult. 2012-11-13]
- Disponível em <http://printedmatter.org/>
- Saussure, Ferdinand de (1999) *Curso de Lingüística Geral*. Lisboa: Dom Quixote.
- Talbot, William Henri Fox (1969) *The Pencil of Nature*, plate III. Reprint. New York: Da Capo Press.
- University of Alberta (2008) *Artists' Books from the home museum*. [Consult. 2012-11-13]
- Disponível em http://exhibits.library.ualberta.ca/streetprint_museum/
- Vale, Paulo Pires do (2012) *Tarefas infinitas: Quando a arte e o livro se ilimitam*. Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

O livro de artista como assunto acadêmico

PAULO SILVEIRA

Autor convidado pelo Conselho editorial

Resumo: No século XXI, a presença do livro de artista na universidade tem sido cada vez mais intensa e qualificada, o que exige de artistas e teóricos o refinamento da capacitação artística, crítica e educacional.

Palavras chave: livro de artista / ensino da arte / ensino universitário / arte contemporânea.

Title: *The artist's book as an academic subject.*

Abstract: *In the XXI century, the presence of the artist's book in the university has been increasingly intense and qualified, which requires artists and theorists the refinement of artistic, critical and educational skills.*

Keywords: *artist's book / art education / university education / contemporary art.*

Penso que seja correto considerar que os anos 60 e 70 foram o período de infância e afirmação do livro de artista, publicações não periódicas que são um dos veículos estruturantes da arte contemporânea. Também podemos aceitar que os 80 testemunharam a superprodução, os excessos, a ingenuidade e as reivindicações, reacionárias até, de artistas exigindo o direito de livros refratários à edição terem a sua cota de atenção. Aos anos 90 caberia o serenar de ânimos, a partilha de espaços e a redução da produção, mas também a busca do conhecimento do projeto editorial, pelo lado mais profissional, e da encadernação criativa, pelo lado artesanal. E, ao mesmo tempo, a lenta e progressiva avaliação crítica das décadas passadas, que resultaria em uma das mais marcantes características dos anos 2000: o gradativo aumento da inserção do livro de artista em assuntos e interesses da vida universitária, como objeto ou como agente de artistas com vida acadêmica regular, ou como tema de investigações teóricas. Vejamos então, a partir da universidade, um laboratório de reflexão, alguns sabores e dissabores do convívio entre circunstâncias limitantes e possibilidades estimulantes. A começar pela permanência do fantasma das belas-artes.

A recorrência do *versus*: artisticidade *v.* artesanalidade, ou *v.* comunicabilidade, ou *v.* funcionalidade etc. Não deveriam acontecer conflitos entre esses

conceitos. O aprendizado em artes tem espaço intelectual para todos. Porém, no caso específico do livro o contraponto pode se constituir em problema, às vezes pequeno, às vezes intenso. Para alguns criadores certos conflitos são dílacerantes. A mais clara manifestação disso vem de fora das universidades, e é renitente: o ressentimento de muitos artistas (e poucos teóricos) pela identificação de “livro de artista” como uma designação mais interessada na autoria (o artista) do que da forma (a eloquencia material do volume). Portanto com a difusão de ideias (através da palavra ou do pensamento visual), o que definitivamente o liga, o livro, com a desmaterialização da obra, a instauração da arte, o artista como intelectual etc. Presume-se que um aluno de artes, que muito estudou para alcançar o estatuto de universitário, não tenha ou não queira ter uma sensibilidade epidérmica, desvinculada da linha de força que vai da consciência histórica e do pensamento abstrato até a articulação do conjunto de experiências e saberes adquiridos durante o seu curso. A concepção teórica de si mesmo, um artista especial que se reconhece como culto, será determinante para a constituição de sua identidade e para a sua inserção no sistema das artes.

O que unirá a artisticidade a seus contrapontos, apaziguando-os, será a criatividade, uma força maior e universal, determinante de um sem-número de processos e atividades, de ações mais simples até capacitações científicas. Poderíamos buscar lições pertencentes à vida universitária, trabalhos executados nas diversas disciplinas curriculares. Mas tomo um exemplo de fora, tirado das classes escolares, o caso do serviço educativo do Museu de Serralves, na cidade do Porto, e sua atividade e exposição *Retratos*, de maio a outubro de 2006, reunindo trabalhos executados no ano letivo de 2005-2006 por quase uma centena de escolas (do pré-escolar ao secundário do sistema português). Os trabalhos dividiam-se em dois grupos maiores: pinturas (retratos simples) e livros únicos. Estes, muito coloridos, eram cheios de vida. Não resta dúvida que uma criança ou adolescente tem maior facilidade em realizar uma construção continuada se esta permitir um tom confessional, não corrompido. As mesas em exibição eram cobertas de emoção. Em algumas ocasiões mostrei fotos dos trabalhos para meus alunos, sempre surpreendendo. Empatia imediata.

No dia-a-dia pragmático das salas de aula e das oficinas, é impossível, indesejável e inadequado sob todos os aspectos o afastamento dos exercícios mecânicos, das práticas accidentais, das experiências com o acaso (sobretudo nos primeiros anos). A surpresa não tem substituta. Esse espectro que reúne emoções e habilidades específicas poderá ser amplificado no jovem artista através do seu envolvimento com a criação de livros únicos, obras que podem tomar formas gráficas e planas, como nos diários, ou espaciais, como nos livros-objetos e trabalhos escultóricos derivados, além das soluções digitais. O problema

será relativizar a forte emoção de satisfação que muitas vezes toma conta do aluno ao se deparar com sua própria obra. Será preciso fazer entender que livros únicos podem ser extravagantes e isso não significa que um primeiro resultado tenha o valor imaginado. Será preciso fazer um segundo trabalho, um terceiro, e assim por diante. Será preciso refletir sobre o que já foi feito e ensaiar o que será realizado. E compreender que assim como fazemos muitos desenhos ou muitas pinturas, precisaremos fazer muitos livros únicos, até alcançarmos a qualidade inflexível de obra. Talvez a partir desse ponto, salvo se frequentou aulas específicas, o artista poderá desfrutar melhor a energia pujante da edição. A publicação, alternativa ou não, é marca fundadora da arte do nosso tempo. O livro de artista, como entendido originalmente (excluindo seus correlatos, mas reconhecendo que juntos são formadores de uma categoria), é primordialmente uma publicação. E por tudo que a condição de não ser periódico implica, é ponto de culminância: a edição artística teve o poder efetivo de propor uma forma inédita de erudição verbo-visual à cultura, espaço simbólico maior que a arte. A publicação é compatível com o compromisso afetivo, como comprovam com estratégias distintas Julião Sarmento, João Penalva ou Isabel Baraona.

Quanto à logística, ela é o tormento de muitos. A edição — e não apenas protótipos e exercícios — exige um parque tecnológico mínimo, preparado para produção. Será preciso contar com oficinas que atendam a ordenação de tarefas, da editoração eletrônica (ou leiaute e arte-final manuais) até a impressão e acabamento. Os equipamentos, e os conhecimentos que os acompanham, existem em praticamente todas as universidades, em suas editoras (agentes publicadores, divulgadores da produção intelectual, com conselho) e gráficas (prestadoras de serviços de impressão, com ou sem núcleos de editoração), ou nas imprensas universitárias (assim chamadas quando reúnem os serviços editoriais e gráficos). O apoio à fase da criação também pode ser oferecido pelos laboratórios de informática dos cursos de artes, ou mesmo pelos muitos núcleos de projeto e expressão gráfica, comunicação visual, publicidade etc. Mesmo quando rudimentares, os núcleos teriam a lucrar na troca de experiências com o pensamento artístico. Isso resolvido, o problema final poderá ser o professor. Muitas vezes acanhado dentro de exigências conservadoras, nem sempre estará apto para o ensino dos procedimentos necessários. Se a sua biografia incluir experiências prévias com a reprodutibilidade, os estudantes poderão enfim exercitar procedimentos expressivos que foram determinantes para o momento artístico dos 60 e 70.

Outro ponto a considerar diz respeito às relações do livro de artista com a metodologia de pesquisa, na graduação e, muito mais intensamente, na pós-graduação. Esse tema merece fórum à parte, mas alguns aspectos devem ser

antecipados. O mais importante a lembrar é que para o olhar de um artista pesquisador o livro é geralmente obra, e em raros momentos, documento. Para o pesquisador em história da arte, essa relação pode acontecer em igualdade de condições: o livro é obra, é documento, ou pode ser simultaneamente obra e documento. Na mão do artista, a aproximação mais imediata está nos diários. Ali projetos são riscados, informações anotadas, fracassos documentados, insatisfações confessadas. E ao fim do seu uso primário, a agenda ou diário poderá ser publicamente apresentada como complemento ou chave para os afetos do artista. O grau de sinceridade ou de ficção num procedimento “íntimo e pessoal”, que pode premeditar desde o início a exposição em galeria, permitiria uma alentada reflexão. Hoje isso tem pouco importância. Importa, sim, que o artista em conclusão de curso saiba que tem nas mãos uma ferramenta importante de organização, com poder latente de adquirir novos valores operativos.

Para a teoria, as publicações têm também um papel generoso. São fontes sem par. A oscilação entre serem documentos primários e ao mesmo tempo obras é fascinante. O conceito de leitura da obra de arte, caro ao nosso universo, precisará ser relativizado. Os fundamentos estéticos, linguísticos, funcionais e estratégicos que configuraram o livro de artista *stricto sensu* (uma publicação) são os mesmos dos principais eixos estruturantes da arte contemporânea. O amálgama verbo-visual exige para a obra também a leitura pura que a letra obriga (a apreensão do conteúdo de um texto escrito), agora no círculo pertinente à visualidade. Trata-se de um progresso quase exclusivo da metade final do século XX. Vivemos uma etapa, que exige formação, estudo. E os melhores artistas publicaram. Existe, claro, a solução econômica de lermos seus escritos em antologias. É uma atitude conveniente à pressa da sala de aula. Mas se possível, será melhor buscar os livros, periódicos e outras edições originais, para a leitura dos tipos, da composição, dos brancos, das decisões. Cabe à universidade mostrar ao estudante de história da arte a qualidade desse caminho. A metodologia instrumentalizará as decisões, que poderão estar afogadas no excesso de informação virtual.

Lembro de uma experiência da segunda metade dos anos 90. Iniciei ali um estudo sobre os livros de Edward Ruscha, quase sem ajuda de textos em português, raros e geralmente genéricos. Até mesmo o importante artigo “O livro como forma de arte”, 1982, de Julio Plaza, esqueceu Ruscha. Concluído o mestrado, a pesquisa não cessou, embora parte significativa tenha sido incluída no exame de qualificação ao doutorado na UFRGS (2005, com acompanhamento de Helio Fervenza, orientador sobretudo em poéticas visuais, numa proveitosa interface com a história da arte). Ideias, imagens e caminhos sobre o tema têm sido difundidos em rede, porém muitas vezes sem o seu contexto de origem e

sem menção à instituição. Se o uso livre pode ser lisonjeiro para o autor, para a universidade o entendimento é outro. É através dela que pesquisas são feitas, não apenas recuperando e reavaliando informações do passado, mas também colaborando com o avançar das linguagens. Na internet são danosos os recortes mal feitos ou as verdades sem fundamento. Um estudante apressado poderá reproduzir incorreções de um *blog* qualquer. Reitera-se aqui o incentivo à busca de fontes primárias e à verificação dos dados. Plaza, na abertura do artigo mencionado, usou algumas frases de Ulisses Carrión, publicadas sete anos antes, sem citar origem. Alguns mantêm a omissão, alimentando uma cadeia que já chegou à imprensa estável.

Nada substitui o contato com originais. Coleções mantidas nas universidades têm a garantia de acesso. O acesso às obras é fundamental para a formação do estudante de artes. A tarefa para curadores e bibliotecários será estabelecer o que será guardado, como e onde. Uma experiência recente no Instituto de Artes da UFRGS demonstra a dificuldade em sobrepujar certos impedimentos. Apesar de hospedar pesquisas na área, ele ainda é lento e pesado. A Biblioteca, pequena para o que possui, é pouco ativa e não promove exibições. Sequer há espaço para vitrina. Tem alguns livros de artista, quase todos gráficos. A Pinacoteca também guarda alguns livros, exemplares de construção mais plástica. Entre ambas, um problema de gestão. O Acervo da Pinacoteca ainda não reconhece a funcionalidade do acesso aos seus exemplares em base de dados, tratados como especiais e sem indexação para busca bibliográfica. Por exemplo, os dois livros de Juan Carlos Romero, importante nome da arte postal na Argentina, não são localizáveis na busca do sistema de bibliotecas da UFRGS. E são livros. Como ação da pesquisa *Livro de artista e ambiente acadêmico: relações sistêmicas e estéticas na universidade*, em maio de 2012 foi sugerida a identificação de uma coleção especial sediada no Acervo, com consulta agendada, catalogada no sistema. A proposta prevê uma comunicação eficaz entre Pinacoteca e Biblioteca para assuntos relativos a livros de artista (em todas as conformações). As expectativas são incertas, e as coordenações distintas. Os argumentos seguem sendo oferecidos, até que os frutos surjam. Neste diminuto caso local, como em situações internacionais mais complexas, a palavra está com a universidade.

“Equilibres”, “UH” y “Què fer a Sabadell”, tres libros de artistas que defienden el sentido del absurdo a través del objeto, la palabra y la acción

MÒNICA FEBRER MARTÍN

Conselho editorial

Resumen: Aunque la cultura occidental prefiere no reconocerlo, el absurdo forma parte de la vida y por lo tanto las prácticas artísticas que surgen de este posicionamiento son, no solo legítimas sino, valientes. “Equilibres”, “UH” y “Què fer a Sabadell” pueden ser considerados tres libros de artista que parten del terreno del absurdo y siguen unas mismas pautas en su proceso de desarrollo entre las cuales cabe destacar el juego, el sentido del humor y la ironía.

Palabras clave: Absurdo / ácrata / juego / humor / ironía / cotidianidad.

Title: “Equilibres”, “UH” and “Què fer a Sabadell”, three artist’s books that keep nonsense by means of the object, the word and the action.

Abstract: Although Western culture prefers not to recognize it, the absurd is part of life and hence artistic practices that emerge from this position are not only legitimate but brave and contemporary. “Equilibres”, “UH” and “Què fer a Sabadell” can be considered as three artist’s books that begins in the absurd topic and follow a same pattern of development among which include the game, the sense of humour and irony.

Keywords: Absurd / anarchist / (libertarian), game / humour / irony / everyday / daily.

Introducción

A pesar de que en un primer momento puedan parecer desemejantes, las obras de Peter Fischli and David Weiss, Enric Casasses y Dario Reina conectan substancialmente en cuanto a sentido, metodología e incluso forma. Estos artistas

parten de un mismo lugar, el terreno del absurdo, para crear universos sólidos basados en el humor, la ironía y el juego. Aunque de diferente forma, tanto los artistas suizos como los artistas catalanes inventan complejos significantes impregnados de cotidianidad mediante los cuales democratizan el arte. Parten de una postura que defiende una manera de hacer anticonvencional y anti-dogmática y el resultado acredita que la elegancia no tiene porque estar relacionada con el elitismo.

Podemos considerar la práctica artística basada en el absurdo como una legítima y pertinente elección si entendemos que forma parte de la vida a pesar de que muchas veces preferimos no reconocerlo. Herederos de una cultura que nos hace dependientes y cobardes y que nos educa para vivir y crecer únicamente a través de la comprensión a la que llegamos partiendo de la lógica, ¿no será el rechazo al absurdo el miedo a reconocer que pueda tener mas “sentido” que la lógica?

La huida del abismo nos hace perseguir constantemente el principio de la razón. Nada es porque sí. ¿Nada es porque si o, sencillamente, todo es y ya. Construir una posible causa o motivo que lo justifique absolutamente todo nos hace sentir protegidos y amparados pero cuando observamos la vida, sin temores, vemos aparecer una y otra vez el sin sentido, es decir, el absurdo. Los artistas escogidos se regocijan en el convirtiéndolo en sentido en el contexto del arte, también el contexto de la vida.

Artículo

La obra “Equilibres” del 1999 puede parecer antagónica a la obra “Der Lauf Der Dinge, The Way Things Go”, un film de 16 mm realizado en el año 1987. Al hablar de “Der Lauf Der Dinge, The Way Things Go” Jeremy Millar utilizó, el verbo “maravillar” para describir la sensación que se tiene cuando es contemplada (NB: Jeremy Millar, al hablar del film dels artistes també utilitzà el verb “meravellar”, per descriure la sensació de plaer que tenim quan el contemplem). Se trata de una sublime pieza de 55 minutos de duración en la que la coyuntura de diferentes objetos cotidianos desencadenan una serie de movimientos harmónicos (efecto dominó) y de atractivos accidentes que responden a la coordinación, estratégica colocación y especificidad física de cada cuerpo.

La hipnótica obra de los artistas suizos que nos hace pensar, también, en la efecto mariposa y que recuerda las ilustraciones de época de las máquinas paródicas de Rube Goldberg puede en un principio contrastar con la aparente “no movilidad” de las composiciones que vemos en las páginas de “Equilibres” de los mismos artistas.

[Febrero Martín, Mónica (2012). "Equilibres", "UH" y "Què fer a Sabadell", tres libros de artistas que defienden el sentido del absurdo a través del objeto, la palabra y la acción."

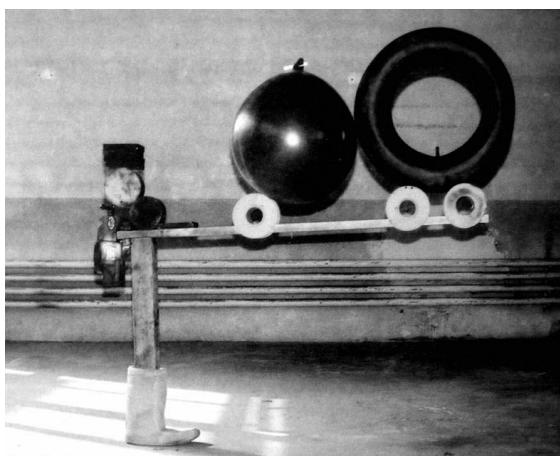
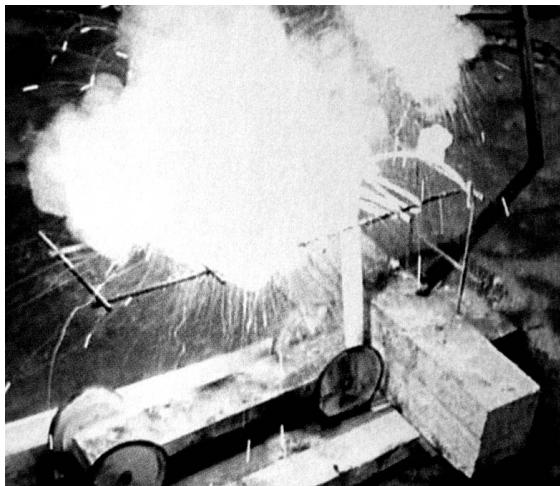


Figura 1 · *Der Lauf Der Dinge, The Way Thing Go*, 1987. Peter Fischli & David Weiss.

Figura 2 · *An Impossible Guest, Equilibres*, 1999, Peter Fischli & David Weiss.



Figura 3 · *Tutelage, Equilibres*, 1999,
Peter Fischli & David Weiss.

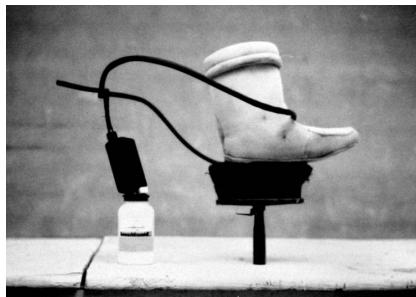


Figura 4 · *The Sedative, Equilibres* (llibre publicat el 1999)

Publicado en Nueva York en el año 1999 por la Editorial Verlag der Buchhandlung Walther, este libro contiene 130 imágenes fotográficas de composiciones realizadas con materiales sencillos, cotidianos y en algunos casos, degradables.

Esta “no movilidad” no equivale, en absoluto, a inmovilidad. Describe un momento natural del movimiento que podemos definir como pausa. Partiendo de la base que la vida es un estado mutante ininterrumpido, la pausa es una forma latente de ese estado cambiante que se expresa mediante diferentes formas y de diferentes maneras dependiendo de la mirada, también el lugar. En el lugar pensamiento, las composiciones de “Equilibres” se muestran en movimiento como sucede en “Der Lauf Der Dinge, The Things Go” y aunque en este formato se haga de manera envelada no por ello son movimientos menos decisivos ni consecuentes. La combinación en la relación tensión-equilibrio de estas bellas composiciones convierte la pausa en movimiento en cada universo imaginario.

Jugar alternando, avanzando, retrocediendo, reinventando... son algunas de las opciones que podemos tomar cuando tenemos en nuestras manos “Equilibres”. El manejo de este libro de artista no solo nos convierte en observadores de nuestra propia experiencia sino que además nos da la posibilidad de crear nuevos paradigmas objetuales partiendo de un mismo lugar, el terreno del absurdo.

Esto mismo sucede en “UH” un poema inépico de Enric Casasses compuesto en palimpsesto entre pinturas de Stella Hagemann y palabras de Mireia Soler.

Partiendo del mismo lugar que Peter Fischli y David Weiss, el ácrata Enric Casasses no solo es capaz de alejarse e incluso desvincularse por completo de los convencionalismos academicistas sino que se regocija y posiciona en una manera de hacer que parte de la “lógica” de lo irracional provocando el deseo de inventar nuevos paraísos retóricos no solo poéticos sino también visuales.

Cuando entramos en el universo de Enric Casasses entendemos que el

artista se apropie, entre otras cosas, de "las diecisiete herramientas estúpidas" que Igor Terent'ev recomienda para escribir, entre las cuales el artista catalán destaca la:

*Tontería desnuda
que de más pequeña,
más absurda y más sorda
no existe*

Las alibles formas gramaticales que inventa, aunque puedan parecer efímeras, son contundentemente físicas. Son cuerpo que se explaya a través del papel, el gesto o la palabra. El vocablo de Enric Casasses no conoce límites ni soportes específicos y fluye en el lugar y el momento idóneo.

La no limitación de una dependencia dogmática hace que su imaginario metalingüístico vaya cambiando, mutando y "enricreciendo". Los versos de Enric Casasses se expresan con libertad como lo hacen los objetos en la obras de Peter Fischli y David Weiss o como veremos más adelante las acciones de Dario Reina.

La conexión entre "UH" y "Equilibres" es patente probablemente porque sus autores, fieles a una postura que defiende el juego como esencia de la vida, construyen sentido sin tener que partir de la lógica. En "UH", como en "Equilibres", tenemos la opción de alternar, avanzar, retroceder..., y así reinventar nuevas cosmografías para nutrirnos de experiencias lingüísticas que estimulen la retina y reactiven el pensamiento.

El artista Dario Reina parte de la misma postura. Entiende la vida como experiencia y se ríe, no de ella, sino con ella. El artista de Vilassar provoca situaciones insensatas sabiendo que el resultado final manará y será lo que tenga que ser por su propia irracional naturaleza.

En cada uno de sus trabajos, la ironía es punzantemente refinada y recurre a un particular y elegante absurdo que nos hace pensar en el Mito de Sisyphe y conecta con Albert Camus. Con sus acciones nos hace reflexionar y dudar del absolutismo del "sentido" de la lógica y de otros aspectos dogmáticos que construyen y aceptamos en nuestro sistema de vida para que nos proporcionen seguridad, confort y dependencia.

"Què fer a Sabadell?" tiene la función de mostrar vivencias en un formato caja que se asemeja a un libro. En cuanto a la proximidad formal y lúdica, esta caja-libro puede ser relacionada con *La Boîte en valise* (también conocida como la Caja blanca) de Marcel Duchamp. Una de las diferencias que podemos encontrar es la manera en que invitan a ser desplegados los diferentes objetos que contienen. *La Boîte en valise* o (Caja blanca) exigía cumplir un orden

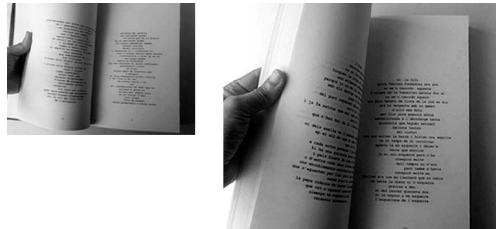
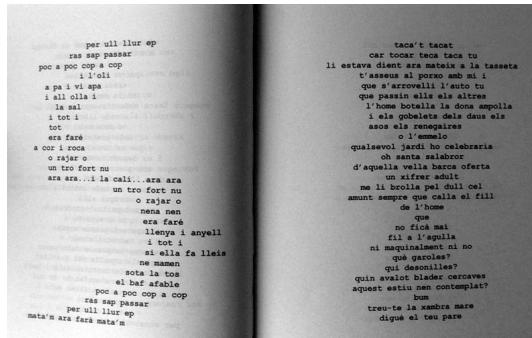


Figura 5 · *UH* (llibre publicat a Lleida el 2007) Peter Fischli & David Weiss. Enric Casasses.

Figura 6 · *UH* (llibre publicat a Lleida), Enric Casasses

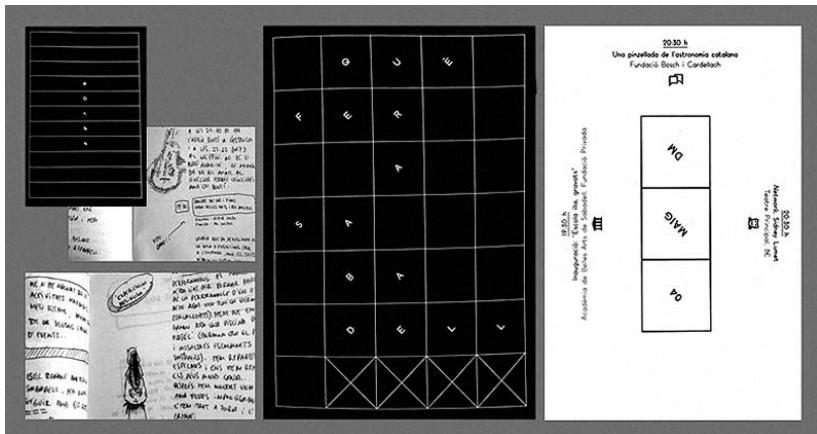


Figura 7 · Què fer a Sabadell, 2012, Dario Reina

predeterminado mientras que la Caja azul “Què fer a Sabadell” invita a experimentar todo su contenido de una forma mucho más abierta, libre e incluso, desordenada. En cualquier caso este complejo contenedor de experiencias habidas nos permite también crear otros itinerarios y vivir nuevas experiencias.

La motivación de Dario Reina de trabajar a partir de la pregunta ... què fer a Sabadell? provenía de la voluntad de desarrollar una propuesta de acción directa en el marco del taller “Jugarse la vida” originado y dirigido por Marc Vives y David Bestué, en “l'Estruch”, Sabadell. Se trataba de un proyecto que partía de una actividad social convencional, el consumo cultural, para convertirse en un instrumento con el que experimentar límites. La propuesta consistía en participar en el mayor número de eventos de la fiesta mayor de Sabadell. Sin duda un reto arriesgado, una acción frenética, estresante y tan absurda como las acciones de sus obras anteriores entre las que podemos destacar *All winter summer clothing* donde Dario Reina deambulaba por diferentes lugares de temperaturas extremadamente bajas vestido con ropa apropiada para soportar climatologías extremadamente altas.

El libro de artista “Què fer a Sabadell?” es una genuina materialización vivencial, el fiel testimonio de la participación en diferentes acontecimientos de un nuevo ciudadano Sabadellense con una mirada despierta, crítica y un agudo sentido del humor. La intervención o asistencia en espectáculos de música, danza, presentaciones de libros, inauguraciones, espectáculos infantiles concluyen en esta Duchampiana “Caja azul” que contiene un diario, un mapa con el calendario de todas las actividades y postales con las imágenes más representativas de la experiencia.

Conclusiones

Aunque la cultura occidental prefiera no reconocerlo, el absurdo forma parte de la vida y por lo tanto las prácticas artísticas que surgen de este posicionamiento son, no solo legítimas sino también, valientes y contemporáneas.

“Equilibres”, “UH” y “Què fer a Sabadell” pueden ser considerados tres libros de artista que parte de este mismo lugar, el terreno del absurdo. Se trata de tres ejemplos que, aunque en un primer momento puedan parecer diferentes, siguen unas mismas pautas en su desarrollo entre las cuales cabe destacar el juego, el sentido del humor y la ironía.

La manera en que sus autores conciben el arte queda liberada de elitismos para aproximarse indiscriminadamente a cualquier ser pensante, esta vez en formato libro. A través del objeto cotidiano, la palabra o la acción se aproximan al ser y rompen con las tesis que defienden el vínculo entre el arte y la exclusividad. El resultado final, la obra, es una paradigma de la elegancia la cual cosa acredita que el buen gusto es algo mucho más complejo y democrático que la clase.

Referències

- Casasses, Enric, *UH*, (2007) Ed: Pagès Editors; Col. Biblioteca de la suda TRANSVÀRIA., Lleida ISBN: 978-84-9779-515-9
- Fischli, Peter and Weiss, David (1987) *Fischli and Weiss, Der Lauf der Dinge, The way thing go*. Registro vídeo. [1 DVD] Zurich: World Sales: T & C.
- Fischli, Peter and Weiss, David, *Equilibres*, (1999) Ed. Verlag der Buchhandlung Walther, New York ISBN: 978-3-750-86560-150-6
- Jeremy Millar, Jereny Fischli and Weiss, *The Way Thing Go*, (1999) Ed. Afterall Books, London ISBN: 978-1-84638-035-8
- Olivares, Juan Carlos. *La poesia es reivindica com una experiència propera al teatre. Autors com Enric Casasses....*, 2012.... Ara, Sec: Cultura (diari del dia 30 de abril).
- Reina, Dario, *Què fer a Sabadell — Dario Reina*, (2010) Ed. Gràfiques Trema, Barcelona ISBN: 978-84-393-8827-2

Editorial notes

Apontamentos editoriais

6.

Nota sobre o III Congresso Internacional CSO'2012, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

JOÃO PAULO QUEIROZ

Em Lisboa, de 29 de março a 3 de abril de 2012, o III Congresso CSO'2012 reuniu artistas e criadores que apresentaram e debateram as obras de outros autores. O encontro decorreu, como tem sido já habitual, nos dois auditórios da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

O Congresso utilizou como línguas de trabalho as línguas de expressão ibérica, estabelecendo um espaço crítico e criativo que abrange um vasto arco de países em diversos continentes, principalmente do eixo ibero-americano. A abrangência das comunicações ajuda a construir a identidade, com novos discursos, e promove uma diferente relação entre artistas e criadores.

A este desafio, de escolher obras de outros criadores, e apresentar, em espaço internacional de congresso, as leituras do museu imaginário de cada um, responderam 140 autores de todo o mundo do arco das línguas ibéricas. Após os procedimentos de seleção, feitos por arbitragem cega pela comissão científica internacional, foram apurados 116 autores e 106 comunicações. Compuseram a comissão científica:

Reuniu-se assim pela terceira vez o Congresso CSO "Criadores Sobre outras Obras," no coração de Lisboa, no Chiado, no antigo Convento de São Francisco, onde está, desde 1836, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Estiveram presentes artistas afiliados em muito diversas instituições artísticas: 11 instituições de Portugal, 25 do Brasil, 7 de Espanha e uma do Peru. Foram dias plenos de apresentações ao congresso, enriquecidos com inúmeros eventos paralelos, como apresentações de livros, projetos, atividades, festivais, exposições de alunos, visitas, além de reuniões de delegados para fomentar intercâmbios. Resultou um impulso importante e oportuno, que permitiu auxiliar a fomentar a mobilidade entre Portugal e o Brasil, nomeadamente através do



Figura 1 . Cartaz do III Congresso Criadores Sobre outras Obras, CSO'2012, que decorreu na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

instrumento da CAPES que é o Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI). Ao abrigo deste programa, os estudantes de licenciatura de universidades brasileiras podem permanecer até 24 meses em uma das universidades de Portugal (Universidade Nova de Lisboa, Universidade da Beira Interior, Universidade do Algarve, Universidade de Aveiro, Universidade de Coimbra, Universidade de Évora, Universidade de Lisboa, Universidade do Minho, Universidade do Porto, Universidade Técnica de Lisboa e Universidade Trás-os-Montes). Lançado em abril de 2012, e graças aos contatos facilitados entre delegados de diversas escolas facilitados em sessão dedicada no Congresso, o PLI pôde já começar a funcionar, com interessantes adesões, com efeitos visíveis no próprio ano: a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa veio, já neste ano que agora se inicia, a contar com um interessante conjunto de alunos brasileiros.



Figura 2 · Atas do III CSO'2012 disponíveis em linha, em:
http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Atas_2012.pdf

Do mesmo modo, do ponto de vista do público, o Congresso teve validade como ação de formação acreditada pelo Conselho Científico Pedagógico para a Formação Contínua. Os professores dos grupos de docência 240, 250, 530, 600 e 610 (educação visual, educação musical, desenho e outras disciplinas), em Portugal, puderam beneficiar desta valência formativa. Também os estudantes do curso de doutoramento da FBAUL viram creditados como componente curricular a frequência das sessões do Congresso que julgassem mais interessantes, desenvolvendo debates sobre esses temas. Apresentou-se também uma novidade: as gravações em vídeo das sessões estão disponíveis no sítio do congresso, ou em <http://av.fba.ul.pt/index.php/cso-2012> (Figura 2), para além da publicação em livro pdf (em linha) das atas do congresso (disponíveis em http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Atas_2012.pdf).

Esta terceira edição do CSO'2012 (Figura 1) suscitou assim adesão bastante razoável, mobilizando um total de 350 participantes, entre congressistas e público. Este projeto, em plena fase de consolidação, evoluiu no sentido da exploração de artistas de qualidade fora dos eixos habituais de divulgação do mundo da arte e valorizando-se o universo latino através das suas línguas de trabalho, o português e o castelhano (Figuras 3 a 8).

Referências

Queiroz, João Paulo (Org.) (2012) *Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional "Criadores Sobre outras Obras – CSO'2012"*. Faculdade Belas-

-Artes Lisboa. ISBN: 978-989-8300-32-4 [Consult. 2012-04-02] Disponível em <http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/edição/2012>



Figuras 3 e 4 · Aspectos do III CSO'2012
(foto: Henrique Vieira Ribeiro).



Figuras 5 a 8 · Aspectos do III CSO'2012
(foto: Henrique Vieira Ribeiro).

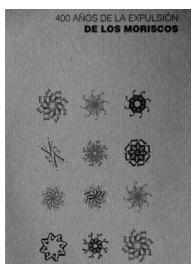


Breves recensões: livros oferecidos à :Estúdio, durante o Congresso CSO'2012

Queiroz, João Paulo (2012) "Breves recensões: livros oferecidos à :Estúdio, durante o Congresso CSO'2012." Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 294-303.

Neste espaço registamos os livros e revistas oferecidos na ocasião do CSO'2012, fazendo uma breve nota de recensão para cada um, e agrupando por tipologias. Todos os exemplares são confiados à Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, disponíveis para consulta. Agradecemos as ofertas e esperamos contribuir para a sua disseminação.

Livros



400 Años de la Expulsión de los Moriscos (2009).

ISBN: 978 84 692 6866 7. 58 págs., ilustrações.

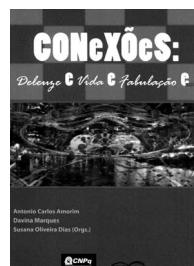
Catálogo de exposição presente no Campus de Teruel, Universidade de Zaragoza, com desenhos, cartazes, vídeo e fotografias.



Alice de Oliveira Viana (2011) A Persistência dos Rastros: Manifestações do art déco na arquitetura de Florianópolis. Florianópolis: Universidade do

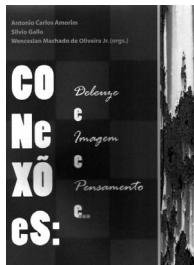
Estado de Santa Catarina. ISBN: 978-85-61136-65-9. 328 págs., ilustrações.

Versão editorial da tese de mestrado da autora, sobre o primeiro modernismo na arquitetura de Florianópolis.



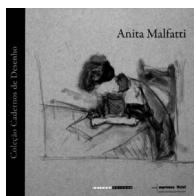
Antônio Carlos Amorim; Davina Marques; Susana Oliveira Dias (2010) Conexões: Deleuze e Vida e Fabulações e Petrópolis: DP et alii. ISBN: 978-85-61593-37-7. 232 págs., ilustrações.

Versão editorial da tese de mestrado da autora, sobre o primeiro modernismo na arquitetura de Florianópolis.



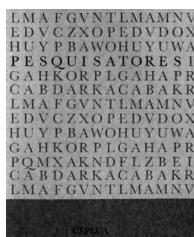
Antônio Carlos Amorim; Davina Marques; Susana Oliveira Dias (Org.) (2011) *Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e...* . Petrópolis: DP et alii. ISBN: 978-85-61593-45-2. 192 págs., ilustrações.

Publicação das comunicações sobre literatura, artes, educação e filosofia do III seminário "Conexões" organizado pelo mestrado em divulgação científica e cultural do Instituto de Estudos da Linguagem e pelo Programa de Pós Graduação em Educação, da UNICAMP.



Lygia Eluf (Org.) (2011) *Anita Malfatti*. Campinas, SP: Editora Unicamp. ISBN: 978-85-268-0921-5. 200 págs., ilustrações.

Os cadernos de desenhos de sabor modernista de Anita Catarina Malfatti (1889-1964), em apresentação cuidada e com enquadramento de Ana Paula Simioni e Ana Paula Camargo Lima.



Armando Sérgio da Silva (Org.) (2010) *CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça. ISBN 978-85-63450-00-5. 160 págs., ilustrações.

Ensaios sobre o trabalho de atores e apresentação de pesquisas sobre teatro, concluídas e em curso no grupo CEPECA, dirigido por Armando Sérgio da Silva e Eduardo Coutinho. O CEPECA é o "Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator", da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e tem como objetivo principal reunir, em grupo de estudos práticos sobre interpretação, professores, pós-graduandos e interessados na área, com ou sem vínculo com a USP.



Beatriz Furtado (Ed.) (2010) *Imagen Contemporânea: Cinema, TV, Documentário, fotografia, videoarte, games...* vols. 1 e 2. São Paulo: Hedra. ISBN 9788577151431 e 9788577151455. 272 e 280 págs. Ilustrações.

Beatriz Furtado, no âmbito do Mestrado em Comunicação e pela Especialização em Audiovisual em Meios Eletrônicos do Instituto de Cultura e Arte (Ica) da Universidade Federal do Ceará (UFC), organizou o I Encontro Internacional da Imagem Contemporânea, em Fortaleza. Reuniu mais de 40 realizadores e pesquisadores da imagem da América Latina e da Europa, como Anne Sauvagnargues (Lyon), Jorge La Ferla (Buenos Aires), Arlindo Machado (PUC — SP), Peter Pal Pelbart (PUC — SP) e Daniela Bousso (Museu da Imagem e do Som — SP). Reúne artigos de diversos autores sobre vídeo e cinema em um panorama abrangente entre as técnicas e as políticas, conjugando um olhar interdisciplinar sobre filmes ficcionais e documentários, com um questionamento sobre as categorias e o fazer artístico.



Carlos Tejo Veloso (2009) *El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. ISBN: 978-84-9887-114-2. 292 págs., ilustrações.

Versão editorial da tese de doutoramento apresentada à Universidade de Vigo. Debruça-se sobre a fotografia contemporânea em Cuba no período entre a revolução e o final de XX, encontrando uma leitura muito consistente em torno do tema "corpo."



Jose Buxan Bran (s.d.) [2006] *Sala X: Vol. 1*. Pontevedra: Universidade de Vigo. ISBN: 978-84-8158-373-1. 88 págs. Ilustrações.

Uma retrospectiva das interessantes e muito bem documentadas exposições que ocorreram na Sala X, a galeria do Campus de Pontevedra da Universidade de Vigo.



José Cirillo & Maria Regina Rodrigues (2010) *Processo de Criação: Reflexões Sobre a Génese na Arte*. Vitória, ES: Universidade Aberta do Brasil,

Universidade Federal do Espírito Santo. ISBN 978-

85-99929-05-6. 128 págs., ilustrações.

Manual universitário sobre os processos criativos.



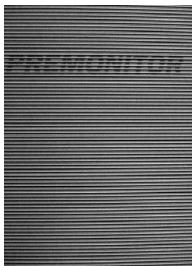
José Cirillo & Marie-Hélène Paret Passos (Ed.) (2011) *Materialidade e Virtualidade no Processo Criativo*. Vitória, ES: Horizonte. ISBN: 978-85-99279-34-2. 128 págs., ilustrações.

Comunicações internacionais presentes no Congresso "Materialidade e virtualidade" (Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES) onde se aborda a área da crítica genética na cultura.



José Cirillo (2010) *Artes da Fibra*. Vitória, ES: Universidade Aberta do Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo. ISBN: 978-85-99929-04-9. 126 págs., ilustrações.

Manual de tapeçaria dirigido aos estudantes de graduação. Também disponível em versão digital em http://issuu.com/alinemanente/docs/artes_fibra



Katia Prates & Maria Ramiro (2003) *Premonitor: arte específica para livro*. Porto Alegre: [autores].

ISBN: 85-903394-1-6. 100 págs., ilustrações.

Em formato próximo do livro de artista, 20 trabalhos especificamente realizados para cada conjunto de 4 páginas, com exploração da quadricromia offset, por 20 artistas sediados em Porto Alegre, Brasil.



Maria Teresa Cunha & Rosângela Miranda Cherem (Org.) (2011) *Refrações de uma coleção fotográfica. Imagem, memória e cidade*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. ISBN: 978-85-61136-55-0. 38 págs., ilustrações P/B.

5 Artigos sobre diferentes fotógrafos do começo do Século XX em Florianópolis.



Manuela Bronze (2004) *Antônio Bronze: Alice.... Porto: Asa*. ISBN: 972-41-4052-0. 96 págs., ilustrações.

O pintor português, nascido em Moçambique, Antônio Bronze (1935-2003), com formação na ESBAP e radicado no Algarve, interessou-se e explorou o tema de Alice (*Alice no país das maravilhas* e *Alice no outro lado do espelho*, de Lewis Carroll). Este livro reúne as obras existentes desta série.



Marilda Santana (2009) *As Donas do Canto: O sucesso das estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador*. São Salvador da Bahia: EDUFBA. ISBN: 978-85-232-0625-3. 488 págs., ilustrações P/B.

Versão editorial da tese de doutoramento da cantora Marilda Santana, apresentada à Universidade Federal da Bahia. O tema da música popular no feminino, com autoras como Margareth Menezes, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, enquadradas nas tradições da música "axé."



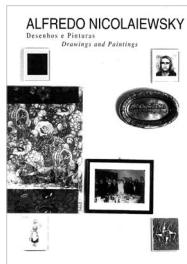
Manuela Bronze (2010) *Representações da Memória no Vestuário: Metáforas Pós Modernas nas Artes Plásticas e Cénicas*. Vigo: Universidade de Vigo.

Versão editorial da tese de doutoramento apresentada



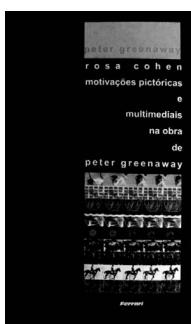
Paco Lara-Barranco (2008) *21 Años después de la revista FIGURA*. ISBN: 978-84-8455-284-0. 376 págs., ilustrações.

Versão editorial de tese de doutoramento de Paco Lara-Barranco, sobre a importante revista da movida espanhola, "Figura" publicada entre 1983 e 1986, e congregando autores como Miquel Barceló, José Maria Sicilia, Chema Cobo.



AAVV (1999) *Alfredo Nicolaiiewsky: Desenhos e Pinturas*. Porto Alegre. 128 págs., ilustrações.

Uma retrospectiva da obra pictórica e gráfica de Alfredo Nicolaiiewsky compreendendo o período de 1972 a 1999, com textos de enquadramento de Paulo Gomes, Blanca Brites, Clelia Cattani, Tadeu Chiarelli, Fernando Cochiarale.



Rosa Cohen (2008) *Motivações Pictóricas e multimedias na Obra de Peter Greenaway*. São Paulo: Ferrári. ISBN: 978-85-61306-11-3. 180 págs., ilustrações.

Versão editorial da tese de doutoramento se Rosa Cohen (2004) apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sobre a obra de Peter Greenaway, abordando as relações entre o realizador e a pintura.



Ângela Grando & José Cirilo (2009) *Arqueologias da Criação: Estudos Sobre o Processo de Criação*. Belo Horizonte: C/Arte. ISBN: 978-85-7654-085-4. 213 págs., ilustrações.

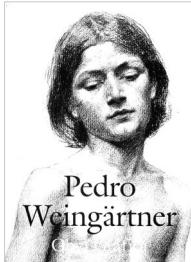
Capítulos sobre criação artística e seus processos, produzidos ao longo de dois anos, e agrupados em três grandes grupos: construindo uma teoria geral do processo de criação, uma teoria em movimento e experimentação, e interações, redes conceituais e crítica ao processo.



Paulo Gomes (Org.) (2007) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma Panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu

Sensu. ISBN: 978-85-61269-00-5. 228 págs., ilus-
trações P/B.

Publicam-se 8 textos de diferentes sobre autores de Rio Grande do Sul, desde o tempo das missões, passando pelo romantismo, modernismo, até aos nossos dias. Inclui uma bibliografia sobre o tema, no final.



Marisa Weeck (Org.) (2008) *Pedro Weingärtner: obra gráfica*. Porto Alegre. ISBN: 978-85-908547-0-8. 208 págs., ilustrações.

O livro localiza e inventaria a obra gráfica, gravuras e desenhos, de Pedro Weingärtner (1853-1929) o mais importante artista gaúcho (Rio Grande do Sul) da época. Edição cuidada e com numerosas reproduções a cores. Resulta dos esforços de Alfredo Nicolaiewsky, Anico Herskovits, Cylene Dallegrave, Mário Röhnel, Paulo Gomes e Marisa Veeck. Inclui cronologia e estudo crítico de Paulo Gomes.

Catálogos



Anuario 2011: Facultad de Arte. (2011) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 84 pp, ilustrações. Trabalhos de alunos finalistas de escultura, pintura, desenho, e design de produto.



Black & White: 8º Festival audiovisual (2011) 11 a 14 de Maio. Porto: Universidade Católica do Portuguesa. ISBN: 978-989-95577-4-1. 92 págs. ilustrações P/B.
Dirigido por Álvaro Barbosa, o Festival Audiovisual ocorre anualmente na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, com exposições de fotografia, vídeo e cinema e peças sonoras.



X Performances: I xornadas de arte acción (2004)
Facultad de Belas Artes de Pontevedra, 3 e 4 novembro. [1 CD ROM]

Imagens do primeiro festival de performance de Pontevedra, organizado por Carlos Tejo.



Châmall X: II Xornadas de Arte de Acción da Facultade de BBAA, Pontevedra. (2005) Vigo: Xunta de Galicia. ISBN: 84-8158-302-2. 50 págs., ilustrações P/B.
Programa do festival de performance de Pontevedra, organizado por Carlos Tejo



Châmallle X: III Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo. (2006)

Vigo: Xunta de Galicia. 270 págs., ilustrações P/B.

Programa do festival de performance de Pontevedra, com dois textos do coordenador, Carlos Tejo, e de todos os participantes.



Châmallle X: IV Xornadas de Arte de Acción (2007)

Facultade de Belas Artes: Campus de Pontevedra: Universidade de Vigo. Vigo: Xunta de Galicia. ISBN: 978-84-8158-413-4. 200 págs., ilustrações P/B.

Programa do festival de performance de Pontevedra, com textos de Jesús Hernández Sánchez, e do coordenador, Carlos Tejo, e de todos os participantes.



Châmallle X: VI Xornadas de Arte de Acción (2009).

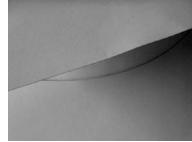
Facultade de Belas Artes: Campus de Pontevedra: Universidade de Vigo. Vigo: Xunta de Galicia. 198 págs., ilustrações P/B.

Programa do festival de performance de Pontevedra, com textos do coordenador, Carlos Tejo e de todos os participantes.



Châmallle X: VII Xornadas de Arte de Acción: Facultade de Belas Artes: Campus de Pontevedra: Universidade de Vigo. Vigo: Xunta de Galicia. 194 págs. e 1 DVD.

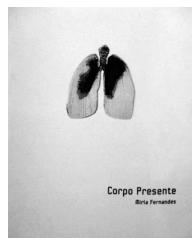
Programa do festival de performance de Pontevedra, com texto do coordenador, Juan Carlos Meana, e do coordenador Carlos Tejo, e de todos os participantes. e um importante DVD documentando as performances da edição anterior. Ilustrações P/B.



Exposição Gramatura 32: propostas artísticas alunos artes visuais (2010) Catálogo, caixa com 26 postais.

Campinas: Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti" / Galeria de Arte Unicamp / IA.

Exposição de 26 alunos formados em 2009 no Instituto das Artes da UNICAMP.



Mirla Fernandes (2011) *Corpo Presente*. (S.I.): Novajoia. 80 págs.

Retrospectiva das jóias da autora, desde o ano 2000 ao presente, com os materiais mais diversos, dos metais ao látex. 80 págs., ilustrações.



Marta Marco (2011) *Lametro*: 08/09/11: 15/10/11.

Valencia: Ferrocarriles Generalitat Valenciana. ISBN: 978-84-482-5643-2. 82 págs., ilustrações.

Catálogo com 45 reproduções de pinturas e numerosos desenhos, e ensaios sobre a obra pictórica de Marta Marco.



Periódicos académicos



MG03: Memoria Gráfica: número 3: Diseño de Identidades (2010) Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru. 102 págs., ilustrações.

A revista/catálogo debruça-se sobre o design gráfico, explorando as imagens de identidade, apresentando os trabalhos dos alunos da Pontificia Universidad Católica del Peru, bem como alguns textos de professores e especialistas.



Maria José Parejo Delgado (2006) *Alberto Germán, Escultor*. Sevilla abril 2006. ISBN: 84-95952-60-2. 240 págs., ilustrações.

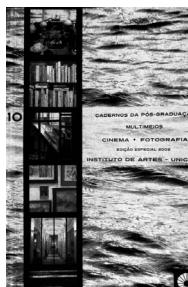
Catálogo retrospectivo da obra do escultor sevilhano, com ampla representação pública.



Un Cadáver Frente a Mi (2009) Espacio Sótano, 24 noviembre-20 diciembre. Sevilla. ISBN: 978-84-938819-6-2. 72 págs., ilustrações.

O grupo de investigação Arte y Técnica (HUM-447) apresenta 6 ensaios e o catálogo de exposição em Sevilha. ISBN: 978-84-938819-6-2.

A/E: Arte & Ensaios (2011) Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Escola de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. ISSN 1516-1692. n° 22. 224 págs., ilustrações P/B.
Com edição de Ana Cavalcanti, Cezar Bartolomeu, Maria Luisa Tavora, apresentam-se artigos diversificados da área artística, da escultura de Aleijadinho até ao cinema e ao vídeo e instalação, produzida por professores e alunos do PPGAV da escola de Artes Visuais da UFRJ, com uma entrevista, artigos originais e colaborações. Números da revista encontram-se disponíveis em linha: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:numeros_antigos



Cadernos da Pós Graduação Multimeios: Cinema: Fotografia (2009) Campinas: Instituto das Artes, UNICAMP. ISSN 1516-0793. N° 10, 416 págs., ilustrações P/B.

Revista da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. 22 artigos em edição especial sobre fotografia e cinema por professores, alunos e ex-alunos.



Palíndromo: Ensino de Arte. Processos Artísticos Contemporâneos (2009), V. 1, nº 1. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — Mestrado. ISSN 1984-9532. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina. 160 págs.

Revista semestral com revisão por pares, internos e externos. Editores responsáveis deste número: Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva. Cinco artigos e uma entrevista, sobre educação artística e arte-educação.

— Mestrado. ISSN 1984-9532. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina. 290 págs. Revista semestral com revisão por pares, internos e externos. Editores responsáveis deste número: Rosângela Cherem e Sandra Makowiecky. Onze artigos e uma entrevista sobre arte, estética, museologia e educação artística. Normas para publicação disponíveis no final. Números disponíveis em linha: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/1_ensino_de_arte.html



Palíndromo: Ensino de Arte. Processos Artísticos Contemporâneos (2010), agosto-novembro, nº 4. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — Mestrado. ISSN 1984-9532. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina. 210 págs. Editores responsáveis deste número: Rosângela Cherem e Sandra Makowiecky. Apresentam-se 6 artigos sobre arte, estética e história da arte, bem como um dossier que publica algumas comunicações do I Colóquio Internacional sobre Arte Contemporânea: consistências de uma parceria Brasil-França, decorrido no CEART-UDESC, em agosto de 2011. Números disponíveis em linha: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/1_ensino_de_arte.html



Palíndromo: Ensino de Arte. Processos Artísticos Contemporâneos (2009), julho-dezembro, nº 2. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — Mestrado. ISSN 1984-9532. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina. 230 págs. Revista semestral com revisão por pares, internos e externos. Editores responsáveis deste número: Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva. Cinco artigos e uma entrevista, sobre educação artística e arte-educação.



Palíndromo: Ensino de Arte. Processos Artísticos Contemporâneos (2010), março-junho, nº 3. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais



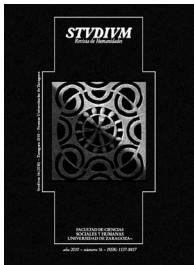
Rinoceronte (2010) Revista de la Especialidad de Grabado. Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú. Número 1, Año 1.

Periódico profusamente ilustrado divulgando o trabalho de gravura dos alunos e alguns professores da Facultad de Arte da Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima).



Rinoceronte (2010) Revista de la Especialidad de Grabado. Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú, n°2. 42 págs, ilustrações P/B.

A revista apresenta os trabalhos em gravura de alunos e professores, e dois textos pelos professores orientadores da Facultad de Arte da Pontificia Universidad Catolica del Perú (Lima).



STVDIVM: Revista de humanidades (2010) ISSN: 1137-8417. Ano 2010, nº 16. Facultad de Ciencias Sociales e Humanas, Universidad de Zaragoza. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 354 págs.
Revista com 14 artigos dentro de uma perspectiva alargada, tocando a história, e a história política, história da arte e a pedagogia. Números disponíveis em linha: <http://studium.unizar.es>

:Estúdio, normas de publicação

:Estúdio – condições de submissão de textos

Submitting conditions

A :Estúdio é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A Revista :Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A :Estúdio toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A :Estúdio recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se

seguir o manual de estilo da revista *:Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Para os números pares da *:Estúdio* (nº 8 em 2013, nº 10 em 2014...) cada participante pode submeter um só artigo.
5. Para os números ímpares da *:Estúdio* (nº 7 em 2013, nº 9 em 2014...) cada participante pode submeter até dois artigos.
6. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

São fatores de preferência:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista :Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explorem o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *:Estúdio* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro *palavra_preliminar_a.docx* contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro *palavra_preliminar_b.docx* contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 10.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: *palavra_completo_b*).

Custos de publicação

A publicação por artigo na :Estúdio pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A revista :Estúdio requere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à revista :Estúdio, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela :Estúdio, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista :Estúdio e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Manual de estilo da :Estúdio – Meta-artigo

**:Estúdio style guide
– Meta-paper**

Meta-artigo

Título deste artigo [Times 14, negrito]

Resumo: Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista :Estúdio. O resumo deve apresentar uma perspetiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.

Palavras chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Title: Meta-paper

Abstract: This meta-paper describes the style to be used in articles for the :Estúdio journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista :Estúdio, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo. Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da :Estúdio, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

[Todo o texto do artigo, exceto o ínicio, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam sub-capítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

2. Citações

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recorrem-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
 - Citação longa, em bloco destacado.
 - Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7 cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘enter’ e ‘espaço’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



Figuras 2 e 3. À esquerda: a estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terramoto de 1906 (Mendenhall, 1906). À direita: efeitos do teste 'stokes' sobre o dirigível 'Blimp' colocado em voo a 8 km do cogumelo atómico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).

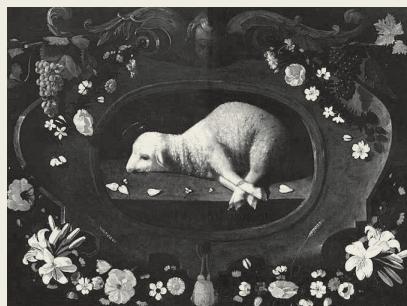


Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo s/ tela, 88 x 116 cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990).

Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘*.pdf’, monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão. Pode terminar com propostas de investigação futura.

Referências

[Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg>
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>

- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: nº temático da :Estúdio (julho–dezembro'13): "paisagem"

*Call for papers: next thematic
issue of :Estúdio*

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha abordado o tema da paisagem. Dá-se a maior preferência a artigos sobre autores oriundos dos países de expressão nas línguas ibéricas.

Datas importantes

Data limite de envio de resumos:

15 de julho 2013

Notificação de pré-aceitação do resumo:

30 de julho 2013

Data limite de envio de artigo completo:

9 de setembro 2013

Notificação de conformidade ou recusa:

23 de setembro 2013

Publicação da :Estúdio 8: dezembro 2013

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :Estúdio deverá seguir as indicações que poderão ser consultadas no capítulo anterior.

Mais informações em:

www.cso.fba.ul.pt/revista-estudio

Custos de publicação:

A publicação de um artigo na :Estúdio pressupõe uma comparticipação de cada autor nos custos associados, no valor de 60€ se liquidado em tempo, até 10 de outubro, subindo depois dessa data.

Contacto: estudio@fba.ul.pt

um local de criadores

:Estúdio,

Notas biográficas – Conselho editorial & pares académicos

*Editorial board & academic peers –
biographic notes*



APARECIDO JOSÉ CIRILLO é pesquisador vinculado ao LEEA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas, escultura, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscritica (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha) Doctora em Bellas Artes pela Universidad de Vigo. Desde 2000 é docente na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Diversas exposições individuais e colectivas. Prémio Francisco de Goya-Villa de Madrid (1996). Prémio de pintura L'Oréal (2000). Bolsa Pollock-Krasner Foundation, New York (2001). A sua investigação desenvolve-se no âmbito das aberturas e derivas da pintura contemporânea. É autora do livro "Lo que la pintura no es" (2010).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal/Angola, 1970) é Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se

no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em <http://www.abarbosa.org>).



ARTUR RAMOS (Portugal) nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



FERNANDA MAIO (Portugal) Licenciada em Pintura (Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, UK) e Art: Criticism and Theory (KIAD, UK), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, UL, UK). Foi crítica de arte no semanário O Independente e na revista Arte Ibérica. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é atualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



HEITOR ALVELOS (Portugal, 1966) PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designist* (IADE), além da :Estúdio.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal) Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor auxiliar na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pela licenciatura de Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento da FBAUL. Co autor dos programas de Desenho A e B do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação

Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011 e 2012) e diretor da Revista *:Estúdio*, ISSN 1647-6158. Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais — Identidade e Cultura no Século XXI» e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal) J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARILICE CORONA (Brasil) artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação *(In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades* no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada *Autor-*

referencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne e realiza Estágio Sênior/CAPES, na Université LAVAL, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha) Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almònida" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de grabado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABC, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal) Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

Sobre a :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *:Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *:Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *:Estúdio* é uma revista que assume como línguas de

trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *:Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 14 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Um número temático

A *:Estúdio* é publicada duas vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Aquisição de exemplares e assinaturas

Preço de venda ao público: 10 € + portes de envio

Assinatura anual (dois números): 15 €

Para adquirir os exemplares da revista *:Estúdio* contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: grp@fba.ul.pt

A revista *:Estúdio* coloca aos artistas um desafio: o de investigarem, estudarem, escreverem, e publicarem textos sobre as obras de outros artistas. Trata-se de revelar a arte pelos olhos e pelo conhecimento dos artistas, os seus agentes mais destacados. É um olhar privilegiado que poderá revelar tendências, sensibilidades, influências, perspetivas inesperadas e criativas, que favoreçam a revelação e divulgação de novos modos de ver. Perspetivas sobre obras de autores menos conhecidos, aberta ao descentramento, mostrando singularidades e inovações.

Neste sexto número da *:Estúdio*, explorando o tema do *Livro de Artista*, agrupam-se os artigos consoante as suas linhas condutoras. Estabeleceram-se cinco capítulos, *Mãos*, *Únicos*, *Edições*, *Expansões*, e o *Dossier Editorial*.

No primeiro capítulo, *Mãos*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que se caracterizam pela sua manualidade, pelo seu carácter artesanal.

No segundo capítulo, *Únicos*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que se caracterizam por serem de tiragem única.

No terceiro capítulo, *Edições*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que têm em comum o facto de serem de edições, com recurso a oficinas de tipo industrial, e tiragens variáveis.

No quarto capítulo, *Expansões*, apresentam-se os artigos que abordam livros de artista que apresentam alguma transgressão, em algum particular, para a fronteira de deixarem de ser livros: folhas soltas, livros que se tornam ilegíveis, caixas e outros.

O quinto capítulo apresenta o *Dossier Editorial*. Reúnem-se aí textos sobre o livro de artista elaborados pelos membros do conselho editorial, ou por convite. Inclui-se uma secção que apresenta resumidamente alguns dos livros e periódicos que os congressistas do último CSO'2012, decorrido na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, quiseram trazer para partilhar, e que ofereceram à biblioteca da FBAUL. Faz-se uma anotação sobre a forma como decorreu este III Congresso, documentada com alguns aspectos concretos.

A revista encerra, nas páginas em cor cinza, com o capítulo *:Estúdio*: um local de criadores, com algumas indicações técnicas sobre a *:Estúdio*: as notas biográficas do conselho editorial, condições de submissão de textos à revista, o manual de estilo (um "meta-artigo") e, por fim, a chamada de trabalhos para o próximo número temático da *:Estúdio*.