

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE ARQUITECTURA



AVOID STATIC STRUCTURES

O livro de artista como objeto independente e expandido

Filipa Vaz Pinto Simões de Almeida

Dissertação

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

Dissertação orientada pela Professora Doutora Sofia Leal Rodrigues

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA:

Eu, Filipa Vaz Pinto Simões de Almeida, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “Avoid Static Structures”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 15 de Setembro 2023

RESUMO

Este projeto de investigação tem como ponto de partida a relação entre a arte contemporânea e as publicações com ela relacionadas. Pretende-se explorar como as interseções tangentes a ambas as disciplinas contribuem para a sua prática e expansão na contemporaneidade. Pretende-se defender que os livros de artista e as publicações de autor nas artes, nas suas múltiplas vertentes, são objetos de arte também - autónomos e independentes. Nascidos de projetos artísticos, os livros podem ser independentes, e vice-versa (também há exposições que nascem dos livros). Pretende-se explorar a importância destes encontros e dos projetos nascidos em conjunto - em arte e edição de livros.

Importou-nos refletir a partir de uma perspetiva histórica e, depois, mais atual, sobre a fusão entre estes dois mundos que se expandem e nutrem mutuamente, e demonstrar como desaguam num campo expandido que alberga os dois, insistindo na sua constante multidisciplinaridade e alargamento – e, sobretudo, na autonomia no campo das publicações.

O corpo deste projeto divide-se em duas fases: uma teórica em que se realiza uma contextualização histórica internacional e nacional do nascimento do livro como prática artística, pretendendo-se defender a sua autonomia como objeto de arte; e uma prática - a concretização de um projeto experimental de curadoria e de design editorial, numa exposição com a curadoria da autora e na elaboração de três publicações com os artistas, que se interpretam como objetos autónomos e independentes, como peças artísticas que expandem a exposição, em vez de a catalogarem ou documentarem, passando por todos os passos de trabalho e de colaboração que o processo implicou, e habitando esses lugares como fonte de descoberta e conhecimento no campo.

Palavras-chave:

Exposição, Publicação, Experimental, Expandido.

ABSTRACT

This research project has as its starting point the relationship between contemporary art and related publications. It is intended to explore how the tangent intersections of both disciplines contribute to their practice and expansion in contemporary times. It is also intended to defend that artist's books and author's publications in the arts, in their multiple aspects, are also art objects - autonomous and independent. Born from artistic projects, books can be independent, and vice versa (there are also exhibitions that are born from books). The idea is to explore the importance of these meetings and the projects born together - in art and book publishing.

It was important for us to reflect from a historical perspective and, later, a more current one, on the fusion between these two worlds that expand and nourish each other, and to demonstrate how they flow into an expanded field that houses both, insisting on their constant multidisciplinary and enlargement – and, above all, autonomy in the field of publications.

The body of this project is divided into two phases: a theoretical one in which an international and national historical contextualization of the birth of the book as an artistic practice is carried out, intending to defend its autonomy as an art object; and a practice one - the realization of an experimental project of curatorship and editorial design, in an exhibition curated by the author and in the elaboration of three publications with the artists, which are interpreted as autonomous and independent objects, as artistic pieces that expand the exhibition , instead of cataloguing or documenting it; going through all the steps of work and collaboration that the process implied, and inhabiting these places as a source of discovery and knowledge in the field.

Key words:

Exhibition, Publication, Experimental, Expanded.

ÍNDICE

RESUMO.....	III
ABSTRACT	IV
ÍNDICE	V
ÍNDICE DE FIGURAS	VII
1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Questões de Investigação	2
1.2. Objetivos.....	2
1.3. Argumento	3
1.4. Desenho de Investigação	3
1.5. Estado da Arte	4
2. RELAÇÃO PUBLICAÇÃO-EXPOSIÇÃO	6
2.1. A rutura na arte e o aparecimento dos livros de artista	6
2.2. O caso Xerox book - A Publicação-Exposição.....	19
2.3. O livro de artista e o crescimento das publicações de arte no caso de Portugal – De Amadeo à contemporaneidade.....	25
2.4. A crescente autonomia da publicação de arte	36
3. CASOS DE ESTUDO NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO.....	47
3.1. Introdução ao espaço independente (como lugar de outros possíveis) .	47
3.2. Dose	49
3.3. Stand	51
3.4. Sismógrafo.....	56
4. ALGO SE MEXEU – PROJETO CURATORIAL E EDITORIAL.....	58
4.1. Sobre o projeto.....	58
4.2. Aprofundando – sobre o poder da imagem, a parte e o todo e $1+1=1$..	66

5. CONCLUSÃO.....	75
6. BIBLIOGRAFIA	79
7. ANEXOS	85
7.1. Entrevista Dose	85
7.2. Entrevista Stand	95
7.3. Entrevista Sismógrafo.....	98
7.4. Folha de sala da exposição “Algo se mexeu”	102
7.5. Registos de pormenores das publicações realizadas	104

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. When attitude becomes form: Live in Your Head (1969).....	14
Figura 2. Amadeo de Souza-Cardoso, “A Lenda de São Julião Hospitaleiro” ..	25
Figura 3. Primeira edição, 1915	26
Figura 4. Convites, postais e revista KWY	26
Figura 5. Livro de artista de Lourdes Castro a partir de um poema de Herberto Helder, 1958.....	28
Figura 6. “Tarefas Infinitas”, Gulbenkian, 2012	29
Figura 7.Revista Pli* Arte&Design.....	29
Figura 8. Vários números da revista.....	49
Figura 9. Imagens Stand	51
Figura 10. Publicações Sismógrafo.....	57
Figura 11. Inauguração da exposição “Algo se mexeu”, na Útero.....	58
Figura 12. Peça “Luz de Presença”.....	61
Figura 13. Experiências gráficas para a exposição e publicações	62
Figura 14. Desenhos de Inês Raposo	62
Figura 15. Pormenores do livro “Sol de noite”	63
Figura 16. Cartaz da exposição “Algo se mexeu”.....	63
Figura 17. Peça “Luz de presença”	64
Figura 18. Publicação “I can´t even”	65
Figura 19. Publicação “Sol de noite”	65
Figura 20. Publicação “Fly: a todas as coisas”	65
Figura 21. Texto escrito à mão pela autora na publicação “Sol de noite”	72
Figura 22. Livro “1+1=1” de Daniel Blaufuks	73

1. INTRODUÇÃO

O presente projeto de investigação tem como objeto principal de estudo o livro de artista como prática artística e a autonomia das publicações em arte contemporânea, na medida em que expandem e alargam o tecido cultural e artístico contemporâneo, trazendo novos agenciamentos e visões.

Introduzindo um estudo que percorre alguns campos da área artística (curadoria, livros de artista, arte conceptual e curadoria independente, catálogos, publicações autorais, livro-exposição, etc.) pretende-se defender que, autonomamente, cada publicação artística tem o poder de impactar coisas diferentes e independentes. Reflete também sobre uma experiência prática pela autora realizada, como potência criadora e criativa, com o objetivo de trazer três publicações de autor como expansões da exposição realizada. Essas publicações experimentais nasceram do trabalho com os artistas, com o espaço, o tempo e o processo, acreditando no diálogo e na colaboração; são independentes e autónomas - alargam a exposição, expandem-na e estendem-na - não a catalogam nem documentam. São objetos livres.

Desde definições variadas sobre as possibilidades de um livro de artista, à variedade de catálogos e ao crescimento do livro como prática artística, quer-se defender a existência de uma certa camada / secção de publicações no mundo da arte que, mais do que catalogar, expandem uma exposição, uma ação – são, por vezes, uma exposição; e são, sempre, uma ação.

Tentou-se colocar em fluxo a ideia de multidisciplinaridade, de processo, de colaboração nos processos expositivos e editoriais - como se expandem e complementam mutuamente; explorar os lugares onde as práticas convergem e se nutrem - tendo como objetivo final demonstrar que os livros de artista e as publicações de autor têm o poder de agenciar novos relacionamentos e visões para a arte contemporânea e existem como objetos autónomos.

1.1. Questões de Investigação

Para a realização desta dissertação partimos de um conjunto de questões específicas:

- Como traçar as pontes existentes entre um projeto exposição e um projeto-livro?
- O que levou à crescente autonomia nas publicações artísticas?
- A atividade editorial pode ser um campo expandido da prática artística e curatorial?
- Que potencial artístico pode ter uma publicação?

1.2. Objetivos

O objetivo é demonstrar, através do estudo sobre livros de artista e do projeto experimental realizado, o campo expandido onde todas as partes de uma obra de arte coexistem; e que o livro como prática artística, objeto de estudo desta dissertação, agenciando novas possibilidades e sendo independente, traz ao mundo outras partes de uma obra de arte, ou é a obra de arte em si.

Partindo de uma perspetiva dinâmica, como o título da dissertação sugere, pretende-se evitar estruturas estáticas, e mostrar como são dinâmicas, vivas e em constante mutação, alargando as hipóteses e o pensamento além do normativo. O movimento dá-se a cada instante, aliás, como o nome da exposição realizada pela autora indica (“algo se mexeu”) e é nessa base que se pretendeu trabalhar nesta dissertação - em processo, com atenção às mutações a ele inerentes e tentando estar à altura de criar algo verdadeiramente não estático. A maior motivação foi colocar em prática o projeto experimental que fez a autora habitar todos estes espaços de pensamento e de ação.

1.3. Argumento

O argumento desta investigação foca-se na investigação de possíveis lugares para a publicação de arte – acreditando-se que tem o potencial de ser um objeto autónomo – e no caminho por ela percorrido até chegar onde está hoje, na contemporaneidade. Propõe-se a criação de uma experiência prática que teste limites, questione fronteiras e assuma autonomia na área da relação exposição-publicação.

1.4. Desenho de Investigação

Este projeto de investigação foi desenhado através de vários pontos para chegar à sua conclusão (ainda em aberto, porque em movimento e constante mudança).

Através de crítica da literatura e de um estudo do estado da arte, numa primeira fase exploratória, chegámos à hipótese chave da investigação: a atividade editorial como um campo expandido da prática artística e curatorial, tendo como base a autonomia da publicação de arte. Simultaneamente partimos para o terreno e concretizámos a realização do projeto prático e experimental (a exposição e as três publicações autónomas, mas a ela associadas). Para o desenvolvimento da parte teórica, além de uma contextualização histórica internacional e nacional, também se estudaram três casos em Portugal na contemporaneidade – Dose, Stand e Sismógrafo, e realizaram-se três entrevistas (disponíveis em anexo) com questões pertinentes sobre o cruzamento exposição-publicação aos mesmos.

1.5. Estado da Arte

Embora haja cada vez mais a consciência da importância dos livros de artista e das publicações em arte e a sensibilidade para sobre eles se falar e se expor, a verdade é que a integração desse tema no discurso expositivo de arte contemporânea ainda é mais ou menos rara. Na vertente educativa têm decorrido várias contribuições para uma reflexão teórica sobre o tema, algumas a partir de universidades, outras de museus - embora em contexto académico não haja ainda aquilo a que se pode chamar uma estabilização da área do livro de artista.

Vários fatores contribuem para o aumento das publicações de autor em Portugal, e estas publicações ganharam grande visibilidade em redes sociais e sites, e ainda alguma visibilidade em exposições institucionais. Cada vez é maior a atenção que lhes é concedida, através das feiras de publicações de autor, que aumentam em número e tamanho cada vez mais. O acesso a processos de impressão mais económicos é também maior, principalmente com a oferta de impressão digital. Importa referir que existe apoio limitado para publicações de artistas por parte da DGArtes e da FCG, embora saibamos que a maioria das publicações ainda é auto-financiada.

Muita da circulação de livros de artista é feita pela rede de amigos (e pensa-se que será sempre). A produção de publicações é marginal e alternativa e desenvolve-se sobretudo fora das instituições, das grandes editoras ou dos mercados da arte - à semelhança com o contexto internacional - daí o termo publicação independente. Mesmo com centenas de livros de artista publicados, ainda continua a faltar uma firme e estabelecida receção crítica sobre o tema. Normalmente a distribuição dos livros é feita pelo próprio autor e, claro, por algumas livrarias que comercializam este tipo de objeto.

A marginalidade da autoedição e do livro de artista, embora possa ser símbolo de algum desinteresse e precariedade sobre esta área artística no nosso país, foi também benéfica e potencializadora por desencadear redes de colaborações, amizades e parcerias no sector. De qualquer forma, devido à súbita atenção que

estes objetos têm merecido recentemente, julgamos que esta dissertação tem muita pertinência e que vivemos um momento para alargar o debate, lançar um olhar crítico e refletir sobre a natureza destes objetos / livros / obras de arte, bem como sobre os modos de os distribuir e apresentar.

Sobre a autoedição gostaria de concluir este capítulo com algumas palavras de Gregorio Magnani: “Os artistas que se auto-publicam e as editoras minoritárias estão para durar. Com todas as suas contradições, a cultura que eles promovem é essencial para o nosso futuro.” (Romana, 2018, p. 246)

2. RELAÇÃO PUBLICAÇÃO-EXPOSIÇÃO

2.1. A rutura na arte e o aparecimento dos livros de artista

Este primeiro capítulo trará como assunto a passagem do catálogo convencional para o nascimento do chamado livro de artista. O catálogo convencional de uma exposição continua, claro, a existir – essencialmente em instituições e museus de arte consagrados e com uma linha editorial fixa. Geralmente, a sua função é catalogar e documentar um evento que é efêmero, quer no tempo quer no espaço – algo que nunca mais se irá repetir e se desvanece no tempo. A documentação que o catálogo possibilita fica como rasto, homenagem e perpetuação daquilo que já aconteceu. Marca um acontecimento na e para a História. O catálogo também respondia à necessidade de listar as coisas que existiam e saber onde elas estavam, o que sempre foi muito útil para a História da Arte, ajudando a reconstituir o espaço, tanto social como global, da circulação artística:

“From 19th c. Parisian Salons to the contemporary African art field, the literary format of exhibition catalogues has always answered a need: list things, exhibitors, artworks, name them, keep a track of them. (...) In exhibition catalogues, lists of places associated with dates and identities constitute geolocatable data on the deeds and circulations of artists and artworks across the globe. This data is a useful source for a global approach of art history.”
(Joyeux-Prunel, 2015)

Como diz Eric Hobsbawm (2008) é um “Protest against forgetting” (Obrist, 2008).

Um protesto contra o esquecimento, um ideal de prolongamento, um registo, um arquivo – muito importante e pertinente para catalogação, acervos e coleções. São pura informação, que pode ser mais ou menos criativa e mais ou menos poética – mas o grande objetivo e função é registar informação.

Ainda sobre este tópico: “In some cases, a catalogue is the *only* record of artistic production: memories can be short, and evidence lost or “disappeared” far more quickly and easily than one would think.” (Bradley, 2020)

Do catálogo tradicional ao livro de artista, houve um caminho percorrido que irá ser explorado ao longo desta dissertação, caminho esse que foi abrindo portas para propostas mais ousadas, arrojadas e autónomas:

“Early examples of the form—the first appeared alongside the Paris Salon of 1673—were primarily taxonomic, mere listings of works on view, but over the centuries have evolved into today’s research- and theory-driven tomes, with their snappy interviews and sexy covers.”(Joyeux-Prunel, 2015)

Além dos catálogos tradicionais, ao longo da história, o livro de arte foi evoluindo, acompanhando a própria arte, em termos de forma e de conteúdo. Mais especificamente, o livro de artista, com toda a sua trajetória, abriu portas para um novo mundo de possibilidades na área das publicações de arte e possibilitou novas tipologias no campo, rompendo com o convencional e o normativo a todos os níveis. Tentamos, neste capítulo, fazer um sumário percorrer da história dos livros de artista e o que podem ser algumas possíveis definições.

A ligação dos artistas com os livros, no mundo ocidental, remonta, antes de mais, aos tempos medievais, quando os escribas interpretavam os textos bíblicos para produzir manuscritos iluminados.

Esse imaginário medieval influenciou os livros de William Blake e William Morris, durante os séculos XVIII e XIX. William Blake é considerado o primeiro artista a auto editar livros, criando o processo da impressão iluminada. Um século mais tarde, William Morris recupera a tradição do Gótico, e reabilita do livro medieval a decoração das margens, as iniciais iluminadas, a tipografia, o fazer artesanal e as ilustrações.

Como refere Johanna Drucker no seu livro “The century of artists books”:

“William Blake and William Morris established unique precedents for making use of the book as an artistic production. Both were highly individual artists with

developed, distinctive, visions of the book as a form which could function as a force for spiritual and social transformation” (Drucker, 1995, p.22)

No caso de Portugal, o livro “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, de Amadeo de Souza-Cardoso, é também um livro carregado de influências medievais e simultaneamente um livro inserido nas vanguardas do início do século XX, considerado um dos primeiros livros de artista português.

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

Sobre o livro como conceito, não podemos deixar de referir o projeto “Le Livre” de Stéphane Mallarmé, concebido no final do século XIX. Embora as ideias pertençam maioritariamente ao território da literatura, considera-se que influenciaram vários artistas visuais.

Sabemos também que, desde o início do século XX, alguns artistas trabalharam para editoras, como ilustradores para edições que ainda eram direcionadas a um público elitista e/ou especializado. Nesta altura os artistas de vanguarda russos e os futuristas italianos começaram a adotar o livro como um meio de expressão, geralmente em resposta a questões sociais e políticas. Podemos concluir que a ideia dos livros como obras de arte floresce com as vanguardas modernistas, no início do séc. XX, com as publicações das Vanguardas Russas, Orfismo, Futurismo e Dadaísmo.

Todos os antecedentes do que chamamos livro de artista hoje levantaram questões filosóficas, poéticas e culturais pertinentes à compreensão do livro como um conceito, antes de mais.

“Every book is a metaphor, an object of associations and history, cultural meanings and production values, spiritual possibilities and poetic spaces, and all of these are a part of the field from which the artist’s book derives its identity, its

shared connections and distinguishing features as a book whose realized forms and thematic Intentions are only the most evident aspects of its totality as an idea.”(Drucker, 1995, p.42)

Como Johanna Drucker escreve no seu livro, é daqui que o livro de artista nasce e evolui, onde primeiramente vai buscar a sua mais inicial identidade.

Embora não sejam em si livros de artista, como a própria autora sublinha, têm uma importância na sua ancestralidade e origem. São livros que, como conceito, têm uma forma específica. E isso é o início:

“While the works of Futurist, Dada, and Surrealist artists clearly participate in the evolution of the artist's book, there are also commercial publications, particularly photographic books, which also serve to establish the formal vocabulary later expanded on by artists. These are not artist s' books - they are works by photographers which take into account the concept of a book as a specific form. Some of this work reflects developments in an avant-gard milieu which found their way into mainstream venues through the influence of such figures as Laszlo Moholy-Nagy”.(Drucker, 1995, p.61)

Para passarmos aos anos 60, como altura marcante de mudanças a muitos níveis, referencia-se uma citação que, de alguma forma, sumariza e contextualiza as mudanças de paradigma nessa altura:

Late 1960's: The western world is agitated by the protests of students, workers and feminists. In the United States a number of voices rise from this moment on against the war in Vietnam. Society becomes dominated by the tertiary sector and Marshal McLuhan predicts the beginning of the “Marconi galaxy” as well as the era of the “global village”. In 1969, the Woodstock festival becomes an iconic moment of the hippie culture, man walks on the moon, the Concorde flies for the first time, and two american universities implement a project baptized Arpanet, a prelude to the development of the internet. In this context of deep changes, both in cultural and in the political or technological plans, the field of visual arts was profoundly renovated.”(Cheetham, 2013, p.63)

As práticas artísticas, expositivas e editoriais também foram repensadas e consideradas de uma maneira completamente nova e em sentidos mais alargados.

No livro “Book as artwork”, de Germano Celanti, está escrito: “Art became the reaction, the communication, the theoretical analysis, the use and the function in which mass media were not rejected as alienating or mystifying individuality, and subjectivity, but were used as apparatuses to reveal individuality and the essence of all individual and collective media.”(Celant, 2010, p.14); “In this way, the book together with other communication media, became an extension of the eye and the mind. In the 60s the medium of the book contributed to a detached approach to the existential, interior significance of an art work and to an enlarged understanding of an artwork’s human and technological aspects, which demand an analytical mode of discussion.”(Celant, 2010, p.16).

Seguindo esse curso das transformações, inquietudes e ampliações, tanto do objeto quanto do próprio campo da arte, e acompanhando a revolução nos meios de comunicação, as experiências artísticas conceituais, processuais e performativas adotaram outros “espaços expositivos” e problematizaram os papéis definidos anteriormente.

A arte conceptual nasce, então, como rutura do mundo que se vivia antes dos anos sessenta - pensou-se em mais possibilidades; abdicou-se do formalismo para haver uma total atenção e sensibilidade sobre as ideias - o conceito.

O ideal dos livros de artista emergiu desse momento profundamente idealista e revolucionário, quando o objeto de arte dito único, ou a obra-prima única, começaram a ser contestados, e modos de distribuição alternativos começaram a ser explorados. Nesse sentido, os livros contribuíram muito para a descentralização e democratização da arte, como já foi referido anteriormente, e começaram a ser desenhados para serem apresentados como objetos e não apenas como um conjunto de páginas com informação: “According to this original narrative, it was in the early to mid 1960’s, the very decade when conceptual art was first formulated, that a focus on the medium and distribution form of the book

emerged. At that time the book took a central place within a spectrum of theorizations concerning certain conflicts: between authorial and spectatorial identity, in the readerly and writerly exchange relations, and between the impact of new technologies on the production of the work of art.”(Roth et al., 2017, p.61)

Houve uma reflexão histórica suscitada pelas práticas artísticas, a partir de uma reflexão teórica da desmaterialização da arte (Lucy Lippard), sucintamente entendida como a possibilidade do objeto artístico ser constituído de qualquer proposição proveniente do pensamento do artista: “In this sense, the work of the 60s tended to lead the spectator back to interpreting things, whether visual or literary, physical or mental, natural or artificial, because appearance was shown to be of little importance compared with internal significance. The status of art works was detached from material definitions”(Celant, 2010, p.14)

Lucy R. Lippard foi a crítica de arte e curadora que escreveu pela primeira vez sobre o assunto em 1967, chamando de “arte desmaterializada” a grande parte da produção artística, sobretudo conceptual. Lippard defende que a desmaterialização da arte é algo impreciso: “Since I first wrote on the subject in 1967, it has often been pointed out to me that dematerialization is an inaccurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or as “material,” as a ton of lead. Granted. But for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness).”(Duffy, 2017)

Defendia que numa obra a ideia é o principal e o material seria secundário, até leve, efêmero e barato, ou seja, desmaterializado. Com a desmaterialização do objeto artístico, a documentação foi impulsionada a ir além da função de catálogo de exposição, o que gerou outros géneros de livros de artista e outras possibilidades. Por muitas obras de arte serem efémeras, a documentação dessas obras de arte adquiriu uma dupla identidade: começou a pensar-se na hipótese de, além de ser a memória delas, substituí-las. Com a arte conceptual, a pop-art e o movimento Fluxus a aparecerem em força, os artistas começaram então produzir livros sozinhos, sendo os únicos responsáveis por todo o processo de produção.

O livro começou a ganhar força para ser como outro medium qualquer e tinha o poder de ação como qualquer outra obra de arte: "The core idea that a book can be a work of art in its own right, and that a work of art can be something very modest. A small, self-published paperback book, if it is made by a serious - and, dare I say, ethical - artist, can make you think about the things that really matter." (Roth et al., 2017, p. 206)

Os artistas optaram por executar todos os procedimentos do livro desde a produção, incluindo o texto, ilustrações, design, impressão e encadernação até à distribuição. Todo o processo, toda a cadeia, desde o início ao fim. Existiam diversos métodos de produção, como trabalhar com impressoras comerciais (onde tiravam a vantagem de produzir em grandes tiragens) ou utilizarem a técnica da fotocópia para criarem reproduções mais acessíveis financeiramente. Concluiu-se, então, que se abriu um maior espaço para o movimento, e os artistas começaram a sentir-se mais livres, indo para lá das suas técnicas tradicionais. Foi assim que começaram a surgir livros de artista com conteúdos e design mais complexos e entusiasmantes. Com esta democratização da arte, começou a pensar-se também em formas diferentes de apresentar as obras numa exposição.

A arte pós-moderna surgiu, como já se referiu, com o intuito de romper com a forma tradicional do fazer artístico, também influenciada pela divulgação dos meios de comunicação e informáticos, que foram um autêntico fascínio na altura. O livro de artista foi, portanto, uma das formas encontradas para se materializar essa transgressão. O objetivo concreto era trazer ao mundo da arte um novo formato, um novo tipo de objeto, que chegasse diretamente ao público e que fosse acessível a todos.

“The affirmation of the work of art conducted through information media become more important as the artistic situation gradually developed and conceptual operations become consolidated.”(Celant, 2010, p. 41)

Com mais experiências e mais possibilidades, o espaço expositivo deixa então de estar fixo, num lugar. A exposição passou a poder ser outras coisas. Temos muitos exemplos disso a partir desta altura - muitas ideias inovadoras, muitas experiências. Podemos recordar a emblemática “36Hours” em 1978, exposição em que Walter Hopps deu início a uma total diferente dialética. Nesta exposição não havia distinção entre pessoas e todos eram chamados a participar. Ele relembra: “If you say you’re having a show where anyone who brings anything can be shown, people are going to come.”(Obrist, 2008, p. 20)

O papel de Hopps era estar, no decorrer das longas 36 horas, a receber cada pessoa e a ajudá-la a instalar a sua obra, exatamente naquele momento e naquele espaço. Aquilo em que Walter Hopps acredita para o futuro das exposições é que: “special presentations can jump around in time and space, in ways we just don’t do now. I really believe in these kind of shows.”(Obrist, 2008, p. 30) - confiante e esperançoso num futuro flexível. Igualmente marcante foi a exposição de Harald Szeemann “When Attitudes Becomes Form: Live in Your Head” que foi realizada na Kunsthalle de Berna em 1969, onde era diretor na altura. Esta exposição, ao juntar pela primeira vez artistas pós-minimalistas e conceptuais, testemunhava uma nova forma desmaterializada de trabalho, onde o ato e o processo de criação eram vistos como as próprias obras de arte. Os artistas transformaram o Kunsthalle num verdadeiro laboratório e espaço mental do qual irrompia um novo modo de expor: um caos estruturado, como Harald Szeemann lhe chamava.



Figura 1. When attitude becomes form: Live in Your Head (1969)

Seja nas exposições revolucionárias, seja nos manifestos de liberdade, seja nas práticas independentes, tudo isto criou um caminho a que podemos chamar de legado cultural que está inscrito na História da Arte e que questionou brutalmente o conceito de arte, de museu, de modo de expor, de artista, de espaço, de exposição e de publicação.

Na verdade, como Josef Ortner cita Alexander Dornier no website do seu projecto “Museum in Progress”: “The museum only makes sense as a pioneer”. (*About Museum in Progress*, sem data)

O museu só faz sentido como pioneiro, podendo daí ramificar-se e nascerem as mais variadas formas de expor arte. As exposições já não eram apenas nas galerias ou museus – a arte democratizava-se em direção a um novo mundo.

Estas exposições revolucionárias e expandidas foram acompanhadas de publicações que também estavam a evoluir no mesmo sentido e que, cada vez mais, questionavam a sua forma e conteúdo, caminhando para uma autonomia e expansão:

“I was interested in the fact that a lot of early conceptual art catalogues were loose-leaf files - for example, the publications for *When attitudes become form*, *Op loose* Schroeven at the Stedelijk Museum Amsterdam, Lucy Lippard’s Seattle and Vancouver exhibitions, and de 1971 Guggenheim International. The pages were usually made by the artists and were works of art in their own right, and they paralleled the development of artist’s books.” (Roth et al., 2017, p. 20)

Temos vindo a falar do nascimento do livro de artista, de publicações que se autonomizaram e começaram a ter um discurso próprio mas o que é / pode ser um livro de artista?

“What does the artist’s book allow, in structure, expression, or reach?”
(Roth et al., 2017, p. 9)

O Livro de Artista é um tema alvo de várias discussões e diversas definições, podendo até alegar-se que não existe uma denominação consensual e, muito menos, fixa. Pode integrar qualquer forma, ser criado a partir de qualquer material, e expressar um infinito de ideias. É uma temática em crescente desenvolvimento - rica no que toca à criatividade e à autorreflexão plástica, exemplo marcante da dialética entre ambos - e faz hoje parte de programas curriculares em várias escolas de artes por todo o mundo. Tem uma natureza revolucionária e inovadora no sentido em que não é fechada - e por isso mesmo pode sempre ampliar-se e transformar-se - enquadrando-se dentro de um largo espectro de funções artísticas.

Nesta primeira parte procura-se clarificar as características do livro de artista, identificando-o como categoria artística aberta, como se referiu, quer no resumo quer na introdução, e como um campo de investigação com discurso próprio.

Pretende-se abordar o livro de artista como espaço alternativo e como exposição portátil, como objecto que possibilitou a autonomia de variadas publicações em torno da arte – agora com inúmeras dialéticas e possibilidades.

Numa carta escrita por Christoph Keller a Roger Willems, ambos editores, Keller levanta a questão sobre o porquê dos livros funcionarem: “But how do books work? a) slow and lasting b) everywhere and nowhere c) intimate and direct d) autonomous and independent e) always and forever”. (Keller et al., 2006, p. 9)

Impossível não recordar o nome de Ulises Cárion (1941/1989), artista mexicano que, tendo começado a sua carreira na literatura, na década de 1960 viaja para Amsterdão e cria inúmeros livros, desenvolvendo teoria sobre livros de artista.

Em 1975 inventa um novo tipo de livreria - Other Books & So. Esse espaço pretendia divulgar outro tipo de livros – anti-livros, livros conceptuais, livros de projectos, livros múltiplos, cartazes, postais, etc. Pelas suas palavras:

"Nowadays, the only trouble with artists' books is, that they have gained the attention of museums and collectors. The sabbath dance of the signed/numbered, limited first editions has began. I hope with all my heart that finally, as usually happens, the amount of talent and production will surpass the amount of available capital. There will always remain a surplus of unsaleable beauty". (vários, 1977, p. 6) (...) "A book is a sequence of spaces. Each of these spaces is perceived at a different moment – a book is also a sequence of moments. [...] A book is not a case of words, nor a bag of words, nor a bearer of words." (*Carrión: The New Art of Making Books*, 1975)

É imperativo falar do facto de que, o livro de artista, como alternativa às ofertas de galerias e museus, permite uma democratização da arte e uma descentralização do sistema artístico. O livro produzido pelo artista não é apenas um instrumento de comunicação - é, sobretudo, uma extensão da visão do artista, alcançada por esse mesmo meio. Robert Delford Brown, artista performático americano, considerado multidisciplinar e inovador, escreveu sobre livros de artista:

"One of the values of artists' books is that the calligraphic nature of words is being revived. Also, with drawn words, collage, and instantaneous printing techniques a vast new territory for innovation in communication has opened to people who are slathering at the mouth for a wild and wooly new frontier." (vários, 1977, p. 7)

Agnes Denes, artista conceptual americana, diz-nos que os seus livros de artista são "organic and in a constant state of flux and have to be seen anew each time". (vários, 1977, p. 8)

Pode concluir-se que o livro actualiza um novo espaço-tempo para cada leitor, e, mais exactamente, reactiva-se a cada leitura. Cada vez que abrimos o livro ele é algo diferente.

Mary Fish relembra a praticidade e as vantagens do livro como medium artístico: "A book as coming for me to have ever increasing advantages: it is easily shippable and packable. It does not break. It is even more easily stored. It is not heavy. It can be given as a remembrance to friends. In short - how nice to be able to carry around one's art in one's hand!" (vários, 1977, p. 8)

No livro "Book as Artwork", também uma grande referência para esta dissertação, está escrito: "The book becomes the most accessible medium for the declarations and affirmations that have been available as a means and technique for creating art." (Celant, 2010, p. 31)

Cada vez mais vamos percebendo o livro como suporte artístico e as suas inúmeras vantagens e possibilidades.

Marcia Resnick, fotógrafa americana, escreve: "I still do believe in the art book as an art form. It is an art form which has the auspicious quality of bypassing the politics of the art gallery and is an expedient way of vicariously disseminating ideas to a large public, not just the select few who purchase art. After an art book is purchased it can be perceived in a time-space arena that is totally unknown to the artist and is thus incorporated in the mental and physical world of the perceiver." (vários, 1977, p. 12)

Como diz Lucy Lippard "artists books spread the word - whatever that word may be." (vários, 1977, p. 10)

Interessou-nos compreender esta noção de manifesto e de revolução, como melhoria do sistema e abertura de novas ideias e possibilidades – para espalhar a palavra. Os manifestos tentam destruir a possibilidade de um cânon estabelecido e abrir o olhar para novas e refrescantes possibilidades ainda não exploradas. Mais do que ocupar uma posição, um manifesto ocupa um lugar de oposição. Pode ser visto como uma ferramenta para explorar e desdobrar a realidade e propor novos olhares sobre o mundo. Um manifesto atua sobre o real e converte-se em ferramenta de exploração analítica dessa mesma realidade; jamais abandonará a sua inerente natureza política e transformadora. O livro de artista é também isso.

El Lissitzky redefine o livro como um novo espaço, onde o papel quer da arte quer do espetador, muda, pelas palavras do próprio:

“In contrast to the old monumental art (the book) itself goes to the people, and does not stand like a cathedral in one place waiting for someone to approach... (The book is the) monument of the future.” (Ludovico, 2012, p. 35)

Do catálogo convencional ao livro de artista, neste capítulo, tentou-se sumarizar um pouco o caminho percorrido ao longo da história, referindo importantes autores que definiram ou sugeriram possíveis definições para o livro como prática artística. O objetivo foi trazer alguns exemplos daquilo que foi dito sobre este objeto para compreendermos que alberga muitas possibilidades e ideias dentro de si e que, ainda assim, continua sem uma definição fixa nem estável. É um mundo em aberto.

2.2. O caso Xerox book - A Publicação-Exposição

É relevante e inevitável falarmos de Seth Siegelaub, curador e artista conceptual, porque ele fez de um livro uma exposição. Não é um livro de artista, é mais. Não é um catálogo, é A exposição. Seth Siegelaub ficou conhecido, entre muitas outras coisas, por ter uma maneira específica de fazer curadoria: através de publicações. Este exemplo foi escolhido por ser um caso não só paradigmático como primordial no mundo das publicações de arte.

Como diz Lucy Lippard: “He was pretty unique.” (Lippard, 2014)

“Hmmm.... cannot be defined.”

(*Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art - YouTube*, 2016)

Nasceu em 1941, em Bronx, NY, e morreu em 2013 em Basel. Desde os anos 60 que trabalhou como art dealer, editor e curador independente, depois de ter tido uma galeria por cerca de dois anos. Viveu na Europa desde o princípio dos anos 70. As suas exposições exploravam a arte conceptual e os seus livros promoviam e forneciam um novo fórum para a inovação artística fora de um museu ou de uma galeria.

“And in the 60’s I was struck by how much these spaces had to do with what you saw, or especially what you expected to see.” («Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist – Galerie», 1999)

O seu objetivo era pensar em mais e maiores possibilidades. Via o museu como um cemitério para a arte: “The heaven for dead useless objects.” («Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist – Galerie», 1999); e queria explorar a “possibility of freedom from a fixed location (...) and to **avoid static structures**”. («Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist – Galerie», 1999)

Levou a cabo uma multiplicidade de ideias e de experiências. Acima de tudo, foi um verdadeiro intelectual público, um pensador amplo, um fazedor de curadoria expandida sem-limites - algo muito pertinente para esta dissertação, em toda a ideia de expansão e alargamento – não ser preso por um espaço único, ser e fazer em todos os espaços - porque o espaço cristaliza, a arquitetura orienta-nos e pesa-nos, os ângulos afinam-nos. Então, começou a pensar-se num espaço como um tempo, um fluxo que corre, que nos liberta em vez de nos encerrar, que nos revela em vez de nos esconder. Um espaço é um tempo? Um tempo é certamente um espaço.

Seth Siegelaub era uma ligação entre os artistas e o mundo e entre o passado e o futuro, escolhendo um presente dinâmico, corajoso e inovador.

Depois de fechar a sua galeria em Nova Iorque, Siegelaub disse: “You don’t need a gallery to show ideas.” (Siegelaub, 2016)

Claro que há muitas características nas galerias que permanecem importantes (apesar de Seth Siegelaub considerar que elas serviam apenas de moldura para a arte) – a mediação, o financiamento, o apoio, o nome, a autoridade – ser uma ponte. Mas não o espaço em si. Acreditava-se que o espaço estava no mundo todo. Esse momento de rutura, que Jan Dibbets diz que Seth abraçou inquestionavelmente e compreendeu à partida, veio trazer isto: a importância das ideias. E não era preciso a galeria para se mostrarem, pensarem, discutirem e apresentarem, ideias. Hoje em dia, o que temos, o que vivemos, vem também e nasceu também daí. Por isso é tão importante revisitar este passado específico – pensando de uma maneira talvez infantil ou simples, a origem é de facto óbvia: espaços, ruturas, novas ideias ferventes, experimentação do mundo e da sua textura, da Arte e da sua textura, formatos, peles, sensibilidades, verdades, visões, nuvens - “poems in space” (Birnbaum, 2005), como lhes chamava Harald Szeemann.

O tão conhecido livro, publicado em 1968, por Seth Siegelaub, não era um catálogo. Em vez disso, a publicação do livro foi a própria exposição: “Catalogues

that are no longer the simple trace or even the extension of an exhibition but that, instead, take their place. (...) Works that deeply redefine the relationship of art to its documentation.” (Cheetham, 2013, p. 65) (...) “The catalogue can now act as the primary information for the exhibition, as opposed to secondary information about art (...) and in some cases the exhibition can be the catalogue.” (Cheetham, 2013, p. 69)

A especificidade das práticas artísticas que ele defendia e empoderava é precisamente aquilo que o leva a considerar a sua apresentação em publicações e abre-se um mundo novo : “The catalogue is not subordinated to the exhibition anymore.” (Cheetham, 2013, p. 155)

Como dizia Douglas Huebler, os livros de artista providenciam o mais acessível e “out of wall place” para algumas ideias e trabalhos. (vários, 1977, p. 9)

Sabemos que planejar uma exposição é diferente de planejar um livro, e há coisas que são verdadeiramente pensadas e nascem já diretamente para serem livro. Poder comparar e trazer ao diálogo os dois e os seus múltiplos formatos é uma interessante discussão.

Numa entrevista realizada a Irma Boom, designer holandesa, ela sublinha o facto de o livro ser a exposição – não só porque era o que ela pensava dos livros antes de sequer o saber (isto é, como fazedora de livros, era assim que ela os via, como espaços de exposição - e quando Seth Siegelaub apareceu com esta ideia e a concretizou, ela compreendeu-o na totalidade); mas também por razões muito práticas: as obras foram feitas para aquele formato específico, não foram reduzidas, não foram aumentadas para fazer parte de uma página e para serem documentação que perdura no tempo; as obras dos artistas foram feitas para aquelas páginas específicas, com aquele tamanho, naquele livro. Um autêntico site specific. (*Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art - YouTube*, 2016)

A obra sem título, conhecida como Xerox Book, incluiu as obras de sete artistas: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner. Cada um deles contribuiu com uma secção para o trabalho, grande parte altamente autorreferencial e conceptual e minimalista nos

seus meios visuais e gráficos. Cada artista tentou usar o meio Xerox e a imperfeição das suas técnicas de reprodução na sua parte. O livro é consistente com a direção dos trabalhos desses artistas, na época, embora a ideia de uma exposição conceptual já se tivesse tornado uma convenção no mundo da arte neste período- mas nunca assim. O uso do livro como o local, como o espaço físico da exposição, abriu muitas novas possibilidades.

O objetivo de Seth Siegelauub envolveu um aspeto muito importante do trabalho chamado documentação. Sol LeWitt, que trabalhou com Siegelauub e que foi grande impulsionador da arte conceptual, expressou a importância do que o curador realizou: “Some people’s [artist] work only exists in the documentation. [...] the wall things of mine are a good example because once a show is over, they’re destroyed. The only thing that remains is a photograph of the wall, a drawing of the drawing, and maybe a verbal description of how to draw it. By the thing itself is gone. [...] That’s why I want to be able to use this kind of method that Seth was working on, because that’s the only way these things would be available in his catalogues.”(Alberro et al., 2001)

O próprio Sol Lewitt refere, sobre a sua própria prática: “I began to do books as works in themselves, not as catalogues.” (Roth et al., 2017, p. 173)

No Xerox Book participaram sete artistas que “had been invited to conceive, with a xerox machine, a work of 25 pages which would then be duplicated more conventionally in offset printing to form an exhibition taking place not during a given period, but with a predetermined number of pages.” (Cheetham, 2013, p. 159)

Este catálogo era a obra em si, era a informação primária, era a exposição: “These documents amount to primary information; they are not about artworks, but rather constitute them, are equivalent to them, or are necessary for their existence.” (Cheetham, 2013, p. 160)

Em 2014, Lucy Lippard refletiu sobre Siegelauub como o co-inventor da arte conceptual, argumentando que “distribution was such a huge part of its trajectory, built into the innovative forms many of you came up with. He offered a new context, a way for artists to bypass institutions, the art world’s rites of passages— group show, solo gallery show, reviews, collectors, museum shows, fame...” (...) these innovations were all way ahead of their time. Or rather they made the times what they were: exciting, cantankerous, adventurous, outrageous, full of energy and new ideas and political revelations.” (Lippard, 2014)

Quando Lucy Lippard conheceu Seth Siegelauub, em 1968, queria alcançar algo semelhante com o seu conceito de desmaterialização, já referido anteriormente, mas não sabia como fazer aquilo funcionar - como dar forma a uma arte que deixou de valorizar a forma? Como trazer ao mundo a desmaterialização e as ideias?

A propósito da exposição “Seth Siegelauub: Beyond Conceptual Art”, a primeira exposição com uma visão geral e abrangente da vida versátil do artista, num mini-documentário, Leontine Coelewij (curadora da exposição) explica, fascinada: “He was the only one who succeeded in finding the perfect form for this immaterial type of art.” (*Seth Siegelauub: Beyond Conceptual Art - YouTube*, 2016) É por isto que Lucy Lippard encontra nele um parceiro para o seu pensamento- porque ele era inovador e aberto a um ponto extraordinário e experimentava todas as formas possíveis para aquela arte tão desmaterializada e conceptual. Os documentos são importantes, não porque são omnipresentes, mas porque são evidentemente parte integrante da maneira como as pessoas pensam e vivem. A sua capacidade de servir como um registo estendeu aspetos da arte conceptual e performática para a forma de livro. Como documento, o livro torna-se um espaço de informação. Na verdade, as formas que os livros assumem são bastante variadas e os meios formais e estruturais pelos quais a sua apresentação é realizada vai do banal ao extraordinário, tal como para todos os outros domínios dos livros de artista. A arte conceptual era uma forma de documentar literalmente as obras de arte imateriais e efémeras.

Como diz Robert Cumming: “Attainment is here and now, the dam is down and the floodplain is awash.” (vários, 1977, p. 7)

Fica então claro que o livro de artista como disciplina artística autónoma surge exatamente nessa transição da arte moderna para a arte contemporânea, com as alterações surgidas na arte dos anos 60 do século XX, nessa vontade de ultrapassar os limites do circuito juntamente com o acesso a meios de reprodução inovadores; e que, tendo questionado todas as regras e rompido os cânones, possibilitou o nascimento de publicações mais complexas, criativas e independentes.

2.3. O livro de artista e o crescimento das publicações de arte no caso de Portugal – De Amadeo à contemporaneidade.

O primeiro artista português que pensou no livro como suporte para uma obra de arte foi Amadeo de Souza-Cardoso. Em 1912 criou “A Lenda de São Julião Hospitaleiro.”

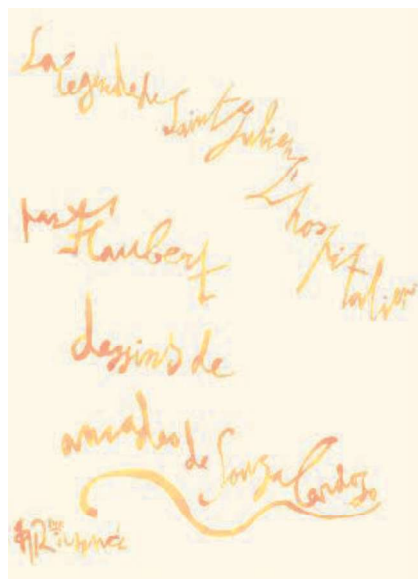


Figura 2. Amadeo de Souza-Cardoso, “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”

Como se referiu anteriormente, não sendo o objetivo desta dissertação focar-me nessa altura e, interessando mais falar-se de rutura e, neste caso, do contemporâneo, avançaremos uns anos para a frente.

Não pode deixar de ser referenciada a Geração de Orpheu, onde os seus fundadores escolhem esta personagem mitológica como metáfora do “não olhar para trás” - mais uma vez - ordem que Hades, o rei dos mortos e das sombras, deu a Orpheu na sua tentativa de salvamento de Eurídice do reino dos mortos. Nos anos 60 do século XX os artistas transcendem e transformam as ideias do

Modernismo, surgem categorias artísticas como a performance, a instalação, a videoarte ou o livro de artista.

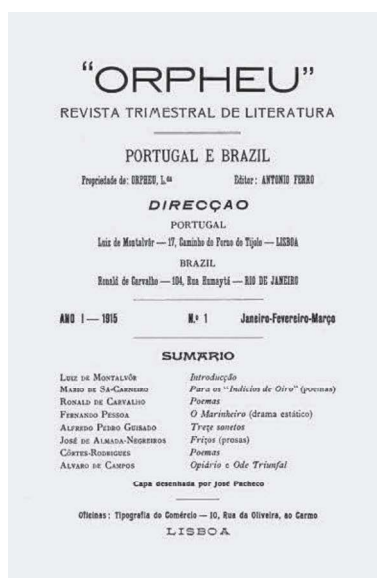


Figura 3. Primeira edição, 1915

KWY foi um grupo de artistas constituído pelos artistas portugueses Lourdes Castro, René Bertholo, António Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada e Gonçalo Duarte, pelo búlgaro Christo e pelo alemão Jan Voss, que se reuniu em torno de uma revista, com o mesmo nome, publicada em Paris entre 1958 e 1964. Uma curiosidade sobre esta revista é o facto de terem adotado as letras que não faziam parte do alfabeto português e terem, criativamente, dado um nome carregado de humor ao projeto - Ka Wamos Yndo.



Figura 4. Convites, postais e revista KWY

Como uma grande referência na arte portuguesa e nos livros de artista, aprofundaremos um pouco sobre Lourdes Castro.

Ao longo da sua importante carreira, esta artista desenvolveu uma obra singular, fruto do seu entendimento sensível sobre o mundo.

A Gulbenkian dedicou uma exposição, com a curadoria de Paulo Pires do Vale, aos seus livros de artista, “Lourdes Castro, todos os livros” no ano de 2015, revelando a importância deste suporte e também da palavra nas suas variadas experimentações estéticas.

Lourdes Castro dedicou-se muito ao objeto livro enquanto forma primeira de expressão artística. A diversidade de materiais que escolhia nas suas experiências era um autêntico inventário inovador de técnicas - fotografia, caligrafia, colagem, bordado, serigrafia, etc.

No final da década de 1950, tal e qual como no estrangeiro aconteceu, e sendo a artista uma pioneira em Portugal exatamente por isso, a ideia de um artista fazer livros como obra de arte era ainda muito inusitada.

Como escreve Johanna Drucker no catálogo da exposição: “Por isso, quando Lourdes Castro começou a criar pequenos livros a partir de botões de tecido como 1.2.3.4 ou a partir de rótulos e anotações como o Livro de Cozinha, ou de cahiers pré-impresos com capa e páginas numeradas, ou de cadernos chineses rotulados e gravados com caracteres, estava verdadeiramente a criar objetos de arte em escala na forma de códice que, embora com precedentes, continuava a ser invulgar.” (*Lourdes Castro, Todos Os Livros (Catálogo Comprovado) by Sistema Solar - Documenta - Issuu*, 2017, p. 138)

Muito inovadores, os seus livros, que nos deixam um legado inegável, exploram um vasto leque de possibilidades, sem nunca se cristalizarem num só método, mas abrindo novas portas e janelas do seu mundo para o mundo.



Figura 5. Livro de artista de Lourdes Castro a partir de um poema de Herberto Helder, 1958

Em Dezembro de 1983 Irene Buarque organiza na Galeria Diferença, em Lisboa, uma exposição intitulada “Livro de artista”.

Durante a exposição “Tarefas Infinitas”, patente na Fundação Gulbenkian em 2012, e comissariada por Paulo Pires do Vale, foram sendo adicionadas extensões à exposição, publicadas semanalmente no jornal Público, entre Julho e Setembro de 2012. Foram entregues páginas duplas aos artistas: Lourdes Castro, Alberto Carneiro, Rui Chafes, Daniel Blaufuks, Francisco Tropa, Jorge Molder, Carla Filipe, André Guedes, Helena Almeida e Julião Sarmento. Outros periódicos optam pelo modelo do encarte como prolongamento artístico à publicação - o caso de RE.VIS.TA, que em 2016 publicou encartes de Von Calhau! e Musa Paradisíaca.



Figura 6. "Tarefas Infinitas", Gulbenkian, 2012

Em 2012 foi realizado um workshop em Serralves com o nome de "Mus(a)eu(m)", por Marco Balesteros.

Na revista Pli Arte & Design, num capítulo dedicado a esse workshop, está escrito: "Edição e curadoria partilham um amplo território. Ambas trabalham com material de outros autores e ambas funcionam como prática agregadora e transformadora. Ambas são "facilitadores" e orientadores de leitura. Em suma, ambas funcionam como mecanismo estruturante de um determinado discurso a várias vozes mas com um tom comum, definido pelo editor ou pelo curador." (Balesteros, 2013, p. 159)



Figura 7. Revista Pli* Arte&Design

Ainda que de uma maneira diferente, relembramos: “The books presents the ideal way. You’re in control, from the beginning to the end. You set the tone.” (Roth et al., 2017, p. 294)

O workshop durou três dias, e reuniu sete participantes convidados: Ana Brás, Ana Estrela, Ana Sofia Meira, Diogo Jesus, Joana Morais, Márcia Novais e Tyler Johnson. Durante o workshop nasceram da discussão 3 pontos centrais:

“1 - A constatação do recente aumento de trabalho colaborativo na prática artística - o papel das noções de partilha e pesquisa coletiva como formas de fazer e pensar a arte contemporânea.

2 - As novas formas e lugares para a exibição de arte. Resultante das mudanças na prática artística, a estrutura do museu também está a ser redefinida, quer na sua arquitetura formal, quer conceptual. O museu está a ser substituído por encontros artísticos temporários, como as bienais e outras formas de exposição coletiva não permanentes ou por pequenos espaços marginais ao circuito regular.

3- O museu como editor. O papel das publicações como um novo meio de comunicação e um novo espaço curatorial. Um espaço privilegiado para a especulação e pesquisa dentro da instituição.” (Balesteros, 2013, p. 159)

Sara Antónia Matos, em entrevista, refere também uma ligação a isto: “Instalar obras no espaço para fazer uma exposição, é também «editar». Editar no sentido em que, também no espaço, com a montagem das obras, se criam intervalos, respirações, formas de leitura e um contexto discursivo para as obras.” (S. A. Matos, 2015)

Melanie O'Brian, curadora, a este propósito, refere: “The language of curating is comparable to that one of editing. The shared activities of selecting, assembling, arranging and overseeing ideas bring the two roles into close alignment. As editors of ideas, curators bring forward art and cultural practices to make the

ideas available to audiences not only through exhibitions, but publications, websites, forums and other events.” (O’Brian, 2019)

Voltando aos catálogos e suas expansões, com isto relacionado: “The close relationship between the figure of the editor and that of the curator as well as the equivalence between publishing and exhibiting.” (Cheetham, 2013, p. 158)

Numa entrevista a João Maria Gusmão, na revista Contemporanea, o artista diz-nos: “Não consigo distinguir essa diferença que formalmente é precisa ou necessária entre o trabalho de curador, editor, escritor e artista, é tudo a mesma coisa.” (Entrevista a João Maria Gusmão, 2021).

Continuando nesta hibridez de papéis, citamos Sofia Gonçalves na sua tese: “A edição pode ser entendida como complanar à curadoria, se entendermos estas atividades como a seleção estratégica que agrupa material e discurso cujo sentido de unidade não seria de outro modo visível. O papel do editor e do curador passa igualmente por filtrar, desviar e agregar conteúdos”. (Gonçalves, 2014)

Ainda recordamos Paulo Pires do Vale “Porque a montagem é uma forma de pensamento.” (Pires do Vale, sem data)

Talvez a conclusão seja essa – montar é uma forma de pensamento, com tudo o que implica – todas as escolhas (e não-escolhas) são ações e formas de pensar.

Sobre os livros de artista de Christopher Wool, ainda abordando o mesmo assunto, em relação à mistura de profissões, quando as funções e a poética se interligam, está escrito: “His books confirm over and over the complex push and pull between the two forms, and their interpenetrating roles within his overall practice.” (Roth et al., 2017, p. 302)

Ainda na revista, e sobre o workshop: “Novas formas de fruição artística e uma nova coreografia de espaço estão a ser testadas, com base num modo menos rígido e descomprometido de expor e de lidar com obras de arte e também nas novas relações que se estabelecem dentro da comunidade artística. Os livros podem ser entendidos como pequenos museus itinerantes. O papel da publicação não é novo dentro do museu, no entanto, há um crescente interesse no potencial da matéria impressa, não só porque permite registar exposições que são temporárias, mas também porque a exposição tem lugar dentro da sequência de páginas. O material impresso possui várias vantagens em relação às formas convencionais de exibição. Permite uma discussão mais aberta, uma forma mais descomprometida de mostrar e um outro modo de relacionar trabalho e investigação, permitindo outros níveis de ressonância entre as partes.” (Balesteros, 2013)

O que nos é pedido hoje, no decorrer desenfreado - que não tem de ser inconsciente - do contemporâneo, é assumir isso. É saber que temos de estender as relações, que temos de colaborar, que temos de criar, cada vez mais, ligações vastas e plurais.

Não podemos deixar de referenciar nomes como Alberto Carneiro, Jorge Martins e Luísa Neto Jorge, Eduardo Batarida, a incontornável Ana Hatherly, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Irene Buarque, etc- todos, cada um à sua maneira contribuíram muito para a arte contemporânea e a sua estreita relação com o emergir de publicações independentes, na altura.

O livro de artista em Portugal tem um grande momento impulsionador por volta de 2008, ano em que abre a primeira livraria especializada, a Inc., e estão a iniciar atividade as editoras Braço de Ferro, Atlas Projectos e Pierre von Kleist.

Nesta parte da dissertação estudaram-se as entrevistas realizadas por Ana Romana - a artistas, curadores, editores, livreiros - onde se fala sobre livros de artista em Portugal e, sobretudo, na contemporaneidade.

André Cepeda sublinha que “fazer um livro é um ato de amor” e que o livro “tem esse poder, essa relação que se cria, que só tu é que sabes, que descobres e te descobres a ti próprio e vais crescendo.” (Cepeda, 2016)

Esta possibilidade de intimidade, que acontece apenas com o medium livro, é, de facto, uma oportunidade para crescermos com um objeto, dentro do objeto.

Ainda acrescenta que, claro, o livro “é um objeto em si, é um objeto pensado, muito mais do que os catálogos.” e que têm esse lado manual, da relação biográfica, são uma extensão do próprio trabalho. São um projeto em si.” (Cepeda, 2016)

Alguns momentos importantes foram: “Façam Fanzines e Cusgam Martelos”, editora de Tiago Baptista e de Catarina Domingues, que iniciou as publicações em 2006, vendo este trabalho como uma coisa escatológica; a ideia era que fazer fanzines era uma coisa custosa como cuspir martelos (vários, 2016); “Braço de Ferro” (2007/2011), um projeto arrojado de Isabel Carvalho e Pedro Nora; “Atlas Projectos”, que começou a atividade em 2007, tendo como editores os artistas André Romão, Gonçalo Sena e Nuno da Luz; “Ghost Edições”, formada pelo casal Patrícia Almeida e David Guéniot, que começou em 2011; “Stolen Books”, fundada por Luís Alegre em 2013; e o “Sismógrafo”, um espaço de exposições independente que edita livros de artista desde 2014. “A maioria destas editoras são colectivos de artistas, o que é revelador da estratégia de sobrevivência das mesmas.” (Romana, 2018, p. 175)

Entre 2011 e 2016 realizou-se “O que um livro pode” – encontros à volta do livro de artista e da autoedição, com um programa que incluía três dias de conferências com artistas, colecionadores, curadores, designers, etc. Foram realizados workshops, lançamentos, venda de livros, exposições e atividades pedagógicas e educativas. O próprio título sugere e ecoa abertura, incompletude, suspensão - aquilo que está sempre a ser transformado e é

inacabado - ou seja, o livro enquanto espaço de potencialidades. Cada edição deste projeto teve um tema central para discussão - em 2012 foi centrada na relação do livro com o espaço, em 2014 a edição como espaço de resistência, em 2015 a relação do livro com a performance e 2016 um passeio ilustrado pela infância.

Catarina Leitão, artista conceituada portuguesa, fez a sua licenciatura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e o mestrado no Hunter College, em Nova Iorque. Realiza trabalho em desenho, escultura, instalação e livros, atravessados por temas ligados à dualidade natural/artificial. Nas suas palavras: “Vejo o livro como um objeto tridimensional, que se abre e se fecha, se expande no espaço e se fecha sobre si próprio.” (Leitão, 2016)

O livro como escultura, quase. Ou mesmo. Portanto, como objeto que tem esta portabilidade, abertura, expansão e fechamento. É, portanto, necessária uma participação, uma performance, um movimento no ato de abrir e de manusear. É isto um livro de artista.

O livro como lugar de metamorfose, uma estrutura que pode ser um lugar de performance, de contemplação, de movimento - de escolha e de ação.

Sobre Josh Smith está escrito: “For smith, the book provides a space where the merest gesture can be multiplied, bound, and saved - the page as both storage space and breeding ground.” (Roth et al., 2017, p. 268)

Delfim Sardo também referencia estas ideias, exatamente porque o livro como forma artística continua a fornecer um suporte inesgotável - seja em texto, em imagem, seja para ser problematizado na sua forma de funcionamento físico. Para ele, o livro de artista tem todas as condicionantes que a grande preocupação da arte nos últimos 80 ou 90 anos têm tido em relação ao espectador e à sua participação. (Sardo, 2016)

É esta participação, este pedido de ação que, finalmente, pede intimidade - a relação com o livro vista e vivida como pessoal e íntima. E o que lhe interessa no livro de artista é o livro poder manifestar-se num decurso temporal que é,

precisamente, o decurso da sua manipulação - o movimento que nos é pedido, enquanto leitores, para que conheçamos o livro.

Robert Barry, um dos artistas convidados para participar no Xerox Book, propõe uma peça composta por um milhão de pontos (One million dots) conseguida por reproduzir 25x a página impressa com 40 000 pontos: “The piece being constituted by the gradual turning of the pages by the reader.” (Roth et al., 2017, p. 161)

A peça a completar-se à medida que as páginas são folheadas.

Ainda sobre esta intimidade com o objecto-livro “reading, itself, is an essentially individual activity (...) the perception of a book by its reader is primarily an intimate practice, offering freedom and constraints which are not the same as those of the exhibited artwork.” (Cheetham, 2013, p. 167)

Lynn Hershman Leeson, artista e realizadora americana, também realçou que os livros de artista “had the capacity to isolate the reader in a package retreat from the dissonance of our world.” (Roth et al., 2017, p. 203)

No Museu Coleção Berardo, em 2014, realizou-se Uma Conversa Infinita – Livros de artista, efémera e documentos, com curadoria de Luiza Teixeira de Freitas e Thom O’Nions. A biblioteca do Museu de Serralves tem sido muito importante na organização de exposições de livros e publicações de artistas em Portugal. A primeira exposição foi em 2004, com os livros de artista de Richard Long, e, desde aí, organizaram exposições sobre o tema com regularidade.

2.4. A crescente autonomia da publicação de arte

Os artistas começaram então a utilizar uma grande variedade de materiais e estruturas experimentais na realização dos seus trabalhos. Os resultados dessas experimentações desafiam cada vez mais o leitor. Além de manipular o texto, os artistas consideram a função da escala, as qualidades tácteis dos materiais e a consciência da relação entre o livro e o corpo - poder-se-ia dizer da tipografia à topografia... da página à pele. Através do uso de livros em formatos não tradicionais os artistas oferecem oportunidades para o leitor adquirir conhecimento e significado de maneiras inesperadas - requerendo um envolvimento por parte do público.

Podemos concluir que a publicação como prática artística questiona o funcionamento do meio artístico, principalmente o circuito comercial das obras de arte e a consequente validação do meio galerístico. Os artistas que publicam livros subvertem o mercado da arte e criam estratégias de distribuição.

Podemos também concluir que os livros de artista possibilitaram uma abertura no mundo dos catálogos convencionais e vêm introduzir uma relação nova que abre portas para práticas mais híbridas e expansivas.

Depois de uma resenha histórica e do inevitável Xerox Book, vamos então focar-nos em publicações de arte que, devido ao enorme desenvolvimento que os livros de artista trouxeram, durante e a partir dessa altura, se expandem, se autonomizam, se questionam.

Não podemos esquecer a grande obra “The Catalogs Mongrels.” Foi muito utilizada como referência para esta dissertação, exactamente por trazer à mesa este assunto particular - os catálogos e os seus híbridos, que são de muitíssima variedade.

Le catalog et ses hybrides / The Catalog's Mongrels é uma proposta de uma maneira possível de documentar (e mais do que isso, já lá vamos) a exposição com o mesmo nome.

A exposição, com curadoria de Charlotte Cheetham, apresentou projetos editoriais refletindo sobre a diversidade de publicações que estão associadas ao contexto expositivo.

Esses lugares impressos de encontro – um formato de interação entre um espaço de arte (centro de arte, galeria, museu...), um curador, um artista, um designer gráfico, etc. – questionam, sobretudo, o potencial do objeto livro ser uma alternativa ao espaço expositivo; ser mais do que um documento, mais do que um catálogo.

De um objeto documental – o catálogo – a uma forma impressa composta – o livro de artista – algumas dessas publicações oferecem um tratamento mais complexo da documentação da produção artística e das práticas curatoriais.

O livro, como suporte que dura no tempo, que pode ser manipulado, aberto, folheado, olhado, lido - é um objeto que se reativa a cada nova leitura. Mais do que uma fonte, rasto ou extensão do efêmero, cada uma dessas experiências impressas, que se reativam a cada nova leitura, constituem um espaço alternativo de memória viva, um novo contexto para a existência de uma obra de arte.

Como está escrito no livro: “Triggers or sources of a moment of exposure, additions or extensions of experiences leading to an autonomous work, traces or archive of a project, the exhibition catalogue, sometimes unclassifiable, embodies this other space, this support that acts as an accomplice of the exhibition space”. (Cheetham, 2013, p. 3)

Foi constatado, logo no início do livro, a abordagem de um ponto crucial: “this other space”. (Cheetham, 2013, p. 5). Este outro espaço - este novo suporte, esta porta para novos significados - esse espaço que se abriu, que pode ser outras coisas, que pode ser autónomo.

Sempre tivemos e continuamos a ter diversos tipos de catálogos e livros que acompanham exposições - e, exatamente por não lhes fecharmos a categoria na

totalidade, eles podem expandir-se e ser, dentro de um espectro muito grande de possibilidades.

Alguns são catálogos documentais, outros são catálogos com informação do processo, outros são autónomos a variados níveis, etc. Temos muitos exemplos de vários tipos de catálogos ao longo da História – e é precisamente o facto da sua definição não estar fechada que possibilitou muitas novas experiências e aventuras - a nível de formato e a nível de conteúdo.

“Like a printed addendum or an artwork’s frame, the catalogue supports the exhibition, intervening in the same space-time, just like a room guided place in situ or any other tool for the guided visit of the enthusiast. But it may also gain its own independence and be confused with works of art that are exhibited: a hybrid or the most unexpected artist book - transformed from a mobile complement into an outgrowth - it embodies a whole, the project, highlighted on a pedestal, as an artwork to be exposed (?).” (Cheetham, 2013, p. 3)

A própria citação é uma questão que mostra a abertura possível nestas situações. O catálogo pode ser muitas coisas – ramifica-se, desdobra-se, expande-se.

Além disso, se formos um pouco mais longe, e com tudo o que sabemos hoje, o catálogo não tem apenas ação, independentemente da sua forma, durante a exposição, não acompanha só uma ação: a publicação é , em si, uma ação. “The catalogue - a printed and edited form of memory - which archives and incarnates a trace of the ephemeral, prolongates the existence of the exhibition. The relationship of the public with the exhibition project - with the forms and intentions of its authors and artists - takes the shape of a new relationship, of a new intimacy and tangibility,” (Cheetham, 2013, p. 4)

“Some artists’ books have been made in conjunction with an exhibition but are manifestly not exhibition catalogues.” (Roth et al., 2017, p. 11) - há uma enorme diversidade de publicações associadas a contextos de exposição que abrem novos agenciamentos e relações- “These printed sites of encounter (...) question,

particularly, the potential of the book object to be an alternative to the exhibition space.” (Cheetham, 2013, p. 6)

Já não é apenas algo, que nas suas múltiplas vertentes, acompanha e expande (claro) a exposição - pode ser uma alternativa a ela.

Isto é particularmente interessante porque se liga àquilo que se quer defender: o livro como objeto independente, como possível exposição, como expansão viva e autónoma - como parte integrante de um todo - ou como o todo em si.

É um espaço de encontro impresso, como a própria citação diz.

Este tipo de catálogo, emancipado, livre e autónomo tem a particularidade de questionar incessantemente as relações entre o espaço da exposição e as formas tradicionais de documentação:

“Emancipated, the catalogue challenges and bypasses the exhibition context - which originally generates these editorial experiments questioning the relation between the exhibition space and the traditional forms of documentation.” (Cheetham, 2013, p. 7)

Todas as citações escolhidas até agora sustentam a ideia de que um catálogo pode ser muitas coisas e que, sobretudo, subverteu as regras do tradicional - nasce a possibilidade de muitos tipos de livro e os seus mutantes em múltiplos formatos.

O título deste livro foi também o título de uma exposição, como já foi anteriormente referido e “was considered as composed artworks in themselves and not only as the documentation of artworks.” (Cheetham, 2013, p. 9)

Nos dias da exposição, “these artists, curators, institutions, editors, graphic designers, refuse the traditional, systematic catalogue (its intentions, its content, its form, ...), and propose, in printed format, a new incarnation of the work, giving a new shape to existing ideas.” (Cheetham, 2013, p. 10)

Ao longo do livro vamos tendo acesso a vários casos de estudo que nele estão documentados - desde cartas de curadores, a folhas de sala de exposição, a

ideias e processos em desenvolvimento de várias exposições em que os catálogos que as acompanham tomavam novas formas e entendimentos.

Num dos casos é escrito sobre um catálogo: “This book is not stricto sensu an exhibition catalogue. You will not find any explanation or straightforward analysis of the artworks included in the show but instead a constellation of images, quotations and schemas intermingled with a quotient of documentation materials (exhibition views, photographs and reproductions of artworks, a floorplan, etc) and punctuated by some furtive notes, thoughts and ideas that developed during the thinking process proceeding the exhibition.” (Cheetham, 2013, p. 14)

Começamos a incorporar o processo, o pensamento, o espaço e tempo como laboratório experimental de ideias em construção no próprio livro - ele torna-se outra coisa maior, contém informação que, de outra forma, não poderia existir nem ser acedida. – e é por isso que começa a ganhar autonomia e a expandir-se.

Mais uma vez, é uma parte que está dentro do todo - e que tem poder e força para agenciar renovadas e imprevisíveis leituras e ligações – constelações: “Each detail is important and part of a whole. Each association draws upon the previous one and so forth; as an accumulation drawn together.” (Cheetham, 2013, p. 14)

A este propósito, pareceu-nos pertinente recordar os Musa paradisíaca, que fazem parte de uma investigação da própria prática artística e curatorial da autora. No livro “A casa e o mundo”, Eduardo Guerra (um dos indivíduos da dupla artística) diz-nos: “Não há nenhum elemento que não esteja em contacto com outro, nenhuma partícula que esteja desencostada, se quisermos (...) se as formas estão sempre encostadas umas às outras há uma espécie de enamoramento formal entre todas as superfícies, uma espécie de relação quase erótica entre os elementos.” (vários, 2018, p. 33)

Podemos complementar esta ideia com uma citação do livro “Artists who make books” em concordância com o excerto anterior: “No image stands alone, no

meaning is simple, no photograph rests on the page undisturbed by what comes before and after.” (Roth et al., 2017, p. 143)

É nesse estado de afinidade, de aproximação e proximidade que o livro permite a descoberta de outras dimensões das obras e dos pensamentos, nesse espaço onde nascem novas trajetórias - novos ângulos e perspectivas, novos nascimentos, novos elementos para a sobrevivência - porque é visual e simbólico mais do que funcional, num tempo que se torna inédito e numa dimensão diferente.

Começou, então, a ver-se “a work of art like a tale, interrupted and then continuing, a metaphor of how exhibitions have progressively become structures of continuity from one to another.” (Cheetham, 2013, p. 25)

Como exemplo disto podemos pensar nas exposições que se realizam ao mesmo tempo em lugares diferentes, a sua própria transcendência aos limites físicos de cada espaço.

Compreendermos este estado de expansão, de dilatação, de prolongamento - posiciona-nos perante o aberto; perante aquilo que pode evoluir, diferenciar-se, etc.

Curadoria expandida, exposição expandida, publicação expandida, etc. Pretende-se pensar e explorar aquilo que se expande e as expansões em si.

Se não hierarquizarmos o mediums, apercebemo-nos que um livro, como Julião Sarmiento dizia, é só mais um suporte - como o desenho, a escultura... São apenas formatos e modalidades diferentes. (Sarmiento, 2016)

No livro “Book as artwork,” de Germano Celanti, é escrito sobre o objecto-livro: “it is only another space” (Celant, 2010, p. 17) - no que isso tem de horizontalizar as relações entre os mediums.

Temos o exemplo da exposição “Extended Caption” realizada na Culturgest do Porto, que proporcionou a Suart Bailey a ocasião de mostrar um conjunto de artefactos cuja única ligação comum era terem aparecido nas páginas da famosa revista Dot Dot Dot, que edita desde a sua concepção em 2000. A publicação relativa à exposição joga com a ideia de inverter a hierarquia regular da própria revista onde os textos são geralmente tratados como primários e as imagens eram secundárias.

Há uma reprodução em leporello da parede da exposição com os 43 objectos, seguida de reproduções de 43 artigos publicados anteriormente pela revista. O catálogo, com a sua lógica e design distintos, forma um elemento gráfico muito particular.

Esta exposição e o seu catálogo pouco convencional são apenas mais uma instância de um processo de apropriação criativa, muito comum em Stuart Bailey, em que se regressa aos mesmos objectos de diferentes maneiras e com identidades distintas. O trabalho do editor, que selecciona e rearranja os textos de uma publicação, e o trabalho do designer, que trata do seu aspecto gráfico e da maneira como os textos se dispõem pelas páginas, são reencenados multidisciplinarmente enquanto instalação – dissipando as fronteiras entre design e arte, autor e designer, edição e apropriação, história e ficção. Acima de tudo, aquilo que distingue esta exposição de uma simples inventariação retrospectiva é uma escolha e uma ação editorial. Não se trata de uma exposição que se relaciona passivamente com o percurso de uma publicação, mas sim onde esse percurso é encenado na ligação entre a exposição e o seu catálogo, que se afasta do modelo do catálogo tradicional, na medida em que não reproduz sobre páginas brancas imagens isoladas de qualquer género de contexto, acompanhadas de uma breve legenda com título, data, técnica e dimensões. Em vez disso, mostra essas imagens, que na exposição são exibidas sem nome ou referência, tal como aparecem nas páginas da revista, reproduzindo na íntegra os artigos que originalmente ilustravam. Numa inversão do seu papel habitual, os textos tornam-se assim legendas alargadas (“extended captions”), ilustrando o contexto editorial em que originalmente apareciam. Estas páginas são exibidas

no catálogo enquanto objetos; não são apenas fotografias ou digitalizações de uma revista, mas páginas que foram claramente arrancadas, ilustrando, talvez, que a passagem entre uma revista e uma exposição não é uma simples tradução, mas algo bem mais complexo e delicado. É também importante verificar que neste catálogo Stuart Bailey se apresenta como editor e como designer e a sua voz de surge numa posição curiosa e significativa: é no fim da ficha técnica, depois dos agradecimentos e dos dados técnicos, que introduz a sua exposição - um lugar humilde que parece indicar que quem o ocupa pretende apenas prestar um serviço da forma mais neutra, discreta e utilitária possível, uma postura que corresponde na perfeição à identidade clássica do editor e do designer dito modernista. Esta postura talvez seja finalmente a pista mais importante para o trabalho de Bailey e para o percurso da Dot Dot Dot - olhando para os objectos escolhidos para representar esta exposição — diagramas do metro de Londres, navios da 1.^a Grande Guerra camuflados com padrões vanguardistas, retratos do vorticista Wyndham Lewis, o Coup de Dèc de Apollinaire e a sua tradução espacial por Marcel Broodthaers, etc. — vêem-se sobretudo rastros oblíquos e excêntricos do Modernismo. A maioria dos designers aceita essa herança, ocupando uma identidade e uma hierarquia preestabelecida; no caso de Stuart Bailey, o Modernismo torna-se num eixo à volta do qual identidades, histórias, métodos e narrativas se alinham e realinham constantemente, subvertendo as regras e, criativamente, produzindo objetos que nos questionam, nos fazem pensar e fogem ao normativo, criando novos diálogos e possibilidades.

Ainda como exemplo temos a revista *Reveu Faire*, que, dedicada exclusivamente à relação exposição publicação, nos oferece três exemplos que se também se desviam da prática convencional e nos convidam a olhar a relação entre uma exposição e uma publicação de uma maneira mais ousada.

Em 2009, a designer gráfica Julia Born foi convidada pela galeria für Zeitgenössische Kunst em Leipzig para realizar uma retrospectiva do seu trabalho.

Como escrito na revista: “For the occasion, the creation of the exhibition did not so much consist of staging graphic creations as of laying out the “pages” of the museum walls, displaying the work in the form of a mock-up of a book, exhibited like a large-sized flat-plan as large as the walls – walls that would go on to be photographed for the purposes of composing a catalogue that was already virtually contained within the exhibition itself.” (Dupeyrat, 2018)

Neste excerto da revista percebemos que as páginas de um livro são comparadas às paredes de um museu, e vice-versa – o que é muito inovador e interessante em termos de relação exposição-publicação e questiona o lugar de cada uma das coisas, do visitante da exposição e do leitor do livro: “ The visitor to the exhibition saw a series of giant pages that blended with the architecture of the museum, while walking through the mock-up of a publication, while the reader looked at the exhibition on the scale of a book.” (Dupeyrat, 2018)

O poder de “Title of the Show”, o nome da exposição, vem do facto de subverter a lógica convencional da exposição e do catálogo. O design gráfico é mobilizado para ser o ponto de partida desta exposição e o catálogo é o resultado de um trabalho de fotografia e design editorial que evita as composições óbvias e as regras convencionais.

O segundo exemplo da revista é sobre Klaus Scherubel. Desde os anos 90 que tem desenvolvido uma abordagem a sistemas de produção artística e cultural, focando-se em modos de circulação e receção de obras de arte – visuais, literárias e cinematográficas.

Queremos dar um seu exemplo que, como exposição e publicação a ela adjacente, interessa, mais uma vez, como modelo inovador no mundo das publicações.

Nos seus vários trabalhos nomeados de VOL. o artista criou uma coleção de vários números, seriando uma sequência de obras suas. A primeira vez que ele utilizou este termo foi com uma exposição em 2011, juntando as categorias de uma exposição e de uma publicação.

Surgiram muitas e férteis questões para a discussão sobre o tema e a relação exposição – publicação, entre as quais:

“How to conceive of a publication that should be both an overview of a self-reflexive artistic approach and an extension of it? (...) How this new structural model could level the established hierarchies between an artwork, an exhibition and a publication and allow for new considerations of these categories, their respective spaces, and the relations between them? How all these productions I am engaged with can be understood as different parts of a whole?” (Dupeyrat, 2018)

Como o próprio artista se questiona, também nós continuamos na busca dos lugares das coisas, da relação entre as coisas e na possível expansão e alargamento de cada coisa, que viva por si, mas sempre fazendo parte de um todo.

Neste caso, no seu sistema de volumes, o número 13, publicado em 2012, é tanto um documento sobre o seu trabalho como um elemento do próprio trabalho em si. Trata-se de uma publicação que trata a obra do artista através do filtro das suas exposições e da sua lógica carregada de ideias e princípios editoriais e inovadores.

O último exemplo que iremos utilizar vem da exposição dupla de Simon Starling que ocorreu em 2009 no Mac Val e no Parc-Saint-Léger, em que o artista apresentou uma peça que consistia num diálogo entre os seus catálogos e publicações com os seus correspondentes “mock-ups”. No catálogo publicado para a ocasião, o artista faz uma analogia explícita entre a própria peça e uma exposição: “na exhibition within the exhibition”, a “path from the mock-up to the printed book”. (Dupeyrat, 2018)

Toda a publicação é baseada na ideia de simetria e repetição e está dividida em duas partes: a primeira contém reproduções os seus livros de artista e catálogos, digitalizadas e reproduzidas em tamanho real, e a segunda continha as páginas correspondentes digitalizadas nos “mock-ups”.

“Book occupy a key place in the work of Simon Starling, being someone who does not formulate the artwork without considering the existing of its paratext, (...) and who sometimes approaches the exhibition as if it was a step in the publishing process that leads to the creation of a book.” (Dupeyrat, 2018)

Passo por passo; passo a passo – uma exposição leva a uma publicação, ou uma publicação leva a uma exposição – complementa-se, usam-se como meios e instrumentos de trabalho, e expandem-se. Neste caso, o artista usa a exposição como caminho para a construção de um livro.

Os exemplos dados foram escolhidos por serem publicações que não se limitam a documentar as exposições realizadas mas transpõem certos princípios e ultrapassam certos limites, revelando outros ângulos e perspectivas - devido a todo o caminho que percorreram, passando por todas as evoluções, e possibilitadas pelos livros de artista, podem ser objetos não convencionais, inovadores, independentes e autónomos.

Concluimos que os livros de artista, explorados no capítulo anterior, abrem as portas para um novo mundo na área das publicações de arte que deixa de estar preso ao catálogo convencional e passa a ganhar autonomia face ao normativo e face à própria exposição. Expande-se e alarga-se em vez de apenas documentar e catalogar algo. As publicações ganham independência e são um corpo em si próprias – aberto e carregado de possibilidades.

3. CASOS DE ESTUDO NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO

3.1. Introdução ao espaço independente (como lugar de outros possíveis)

Antes de mais, é relevante abordar-se o tema dos espaços independentes no geral, e, sobretudo em Portugal. Parece que a revolução continua - e têm de nascer espaços independentes. Esses lugares nasceram e vieram trazer aos olhos do mundo outra maneira de expor, outra maneira de fazer e dar a ver a arte - novos formatos expositivos, artistas emergentes, provocações e ideias efervescentes.

Os espaços independentes são necessários e vitais como espaços livres de história, de peso, de tradição; como espaços novos, sem antecedentes, como uma folha em branco onde se pode riscar aquilo que se quiser, aquilo que vier à cabeça de cada artista; dão espaço às ideias do momento, ao raciocínio por vezes imparável e ininterrupto do artista que precisa de um lugar onde experimentar e viver o presente. Um espaço independente é esse lugar, essa casa, esse refúgio que acolhe o artista. O papel destes espaços é acompanhar essa velocidade vertiginosa - ser vigilante e ativo no contexto artístico que se vive. Não há nada mais gerador e motivador que o presente e as suas possibilidades. Como Julieta Aranda diz sobre aquilo que é contemporâneo: "...savvy, reactive, dynamic, aware, timely, in constant motion (...)." (Aranda, 2009)

Num país pequeno com um baixo investimento no sector cultural, os projetos alternativos e/ou independentes surgem, para lá da vontade, por vezes, mesmo por necessidade.

Numa entrevista realizada pela autora à curadora independente Marta Espiridião, cita-se: "Estes projetos enquadram-se na categoria dos espaços alternativos, que nascem e vivem do simples desejo de programar e de partilhar, sem qualquer intuito comercial. "É importante reconhecer todo o esforço, tempo e investimento que se envolvem neste tipo de projetos, muitas vezes

autofinanciados e que sobrevivem apenas da vontade de continuar a fazer.” (Espiridião, 2016)

Conclui-se a “vontade de continuar a fazer” como algo verdadeiramente vital para a existência de projetos independentes.

Um espaço alternativo e independente é entendido como algo fora do sistema tradicional da arte, do mercado da arte, das galerias e dos museus. Segundo Anne Moeglin-Delcroix um dos argumentos que legitima o livro de artista em relação às obras de arte tradicionais é a procura do espaço alternativo, o que significa um modo diferente de existir e de apresentar a obra. O livro precisa de distribuição, para cumprir a ideologia da obra acessível e democrática. Esta utopia do fácil acesso à arte é uma parte essencial do livro como espaço alternativo. (Romana, 2018, p. 37)

Acredita-se terem sido escolhidos três espaços/lugares alternativos e independentes, como casos de estudo muito diferentes entre si, amplos e abrangentes nas ideias que se querem provar e transmitir e, sobretudo, com um papel determinante e particular na sua abordagem à relação exposição-publicação. As Dose vêm completar o exemplo do Xerox Book na actualidade, sendo uma revista-exposição; o Stand, como espaço físico independente, pareceu-nos pertinente porque a sua única publicação reúne não uma mas todas as exposições lá realizadas e aborda questões de processo e “backstage” que só podemos aceder através do livro; e o Sismógrafo, último caso de estudo, pareceu-nos particular e interessante porque produz quase sempre livros vindos (ou não) das exposições, vendo-os como alargamento da prática artística.

Os três exemplos foram selecionados por promoverem, cada um à sua maneira, cada vez mais, a presença inevitável de livros e publicações de/para exposições e a sua contínua expansão e autonomia.

Nas entrevistas realizadas, disponíveis para consulta em anexo, foi colocada uma pergunta à semelhança da estratégia do Projecto Map, em que cada um dos estudos de caso partilhou um projeto que eles mesmos admiram e promovem. Assim, tentou criar-se também um mapa expansivo, evitando, mais

uma vez, a cristalização e as estruturas estáticas, procurando-se um dinamismo vivo, expandido e alargado.

3.2. Dose

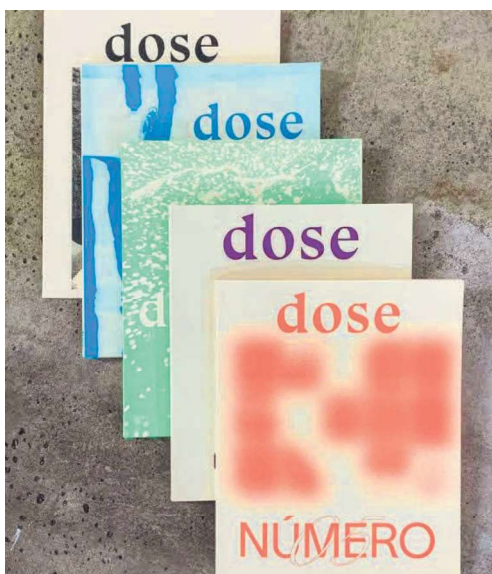


Figura 8. Vários números da revista

O projeto Dose teve início no verão de 2017, tendo, claro, sido pensado e discutido antes disso. Trata-se de uma exposição em formato de publicação que apresenta doze novos artistas em cada número, tendo sido criada com o intuito de promoção de trabalho artístico produzido na atualidade.

Este projeto é do maior interesse para esta dissertação por uma razão muito clara: artistas cujo portfólio poderia nunca incluir um objeto editorial, ao participarem na Dose, expandem instantaneamente a sua prática para o espaço da publicação. A Dose nasce com de uma grande vontade de interferir no mundo da arte. O contexto de produção e exposição da cidade do Porto (de onde são

as criadoras do projeto) era de grande urgência e importância - todos queriam mostrar e ver trabalho, não se deixando limitar pelas exigências das tradicionais galerias ou instituições. Sendo uma exposição em formato de publicação, fruto de um projeto independente, pode ser vista e comprada na totalidade.

A este propósito relembramos um excerto do livro “Artists who make books”:

“At a time of maximal saturation in electronically delivered images and texts, the artist’s book is, perhaps unsurprisingly, gaining strength. Despite its objecthood, its imperfectly democratic package, its apparent secondary market elitism, the genre still has something to offer - perhaps more than ever - in attempting to place art directly in the viewer’s hand.” (Roth et al., 2017, p. 137)

O objetivo era criar uma revista de arte e não sobre arte, que se focasse na experiência estética e que abrisse um espaço de discussão acessível.

Como se verificou uma total ausência de qualquer tipo de apoio, a Dose foi autofinanciada e pensada sem espaço para além do da revista. Apesar disso, trabalha constantemente em colaboração com espaços de exposição independentes que se ajudam a crescer uns aos outros.

A impressão dos exemplares é a uma só cor - tendo começado por óbvios motivos de orçamento - e tornou-se a sua identidade - forte - e não a limita.

Para alargarem o seu trabalho e o diálogo que querem criar, também têm um podcast - Fala – uma expansão da publicação para a gravação de conversas entre diversos profissionais do sector cultural e artístico.

Além disto, no seu site, apresentam as obras dos artistas em formato digital, em paralelo com os números da revista.

3.3. Stand

O segundo espaço independente que foi escolhido tem de nome Stand (e é mesmo um stand de automóveis) e situa-se na Avenida General Roçadas.

A primeira comunicação do projeto foi lançada em Dezembro de 2019, no entanto, como na Dose, já estavam a trabalhar no projeto há mais tempo.

O Stand vem de uma vontade de voltar a um lugar inicial do pensamento artístico. O lugar onde se fazem as coisas só pelo prazer de as fazer. Este conceito levou-nos a recordar a artista Ana Jotta, na entrevista da Galeria Miguel Nabinho, no contexto da sua exposição “September Song”: “Eu faço coisas por apetite e porque me apetece. E não tenho qualquer explicação a não ser - porque aquilo me apeteceu. Isso dá energia aos trabalhos e tira-me a preocupação.” (Galeria Miguel Nabinho, 2022)

Nos tempos que vivemos, talvez seja necessário relembrar e tentar resgatar essa vitalidade tão potencializadora e enérgica que vem daí - do prazer, do apetite, da vontade. Na formação deste projeto, sentiu-se muito essa energia, esse gozo da produção artística, que é em parte inexplicável. O objetivo é permitir o regresso a esse lugar - o que obriga a que nos desliguemos, por exemplo, das necessidades do mercado de arte contemporânea - porque, por vezes, acredita-se que ele acaba por nos afastar dessa energia vital. Aquilo que os membros do projeto desejam é nunca perderem a liberdade para fazerem o que quiserem.



Figura 9. Imagens Stand

É um projeto, como eles próprios o chamam, de “desfrute artístico”.

Situado num verdadeiro Stand na Avenida General Roçadas, como já referi anteriormente, este projeto tem uma vida dupla que se propõe a conceber projetos artísticos diversificados. Funciona através de ciclos de programação e é também um espaço que, nas suas inaugurações, cria situações e momentos de encontros e de lazer - mais uma vez promovendo o prazer, os relacionamentos e a simplicidade e alegria que daí vêm.

No seu primeiro, e ainda único, livro, podemos reparar que há a noção de registo, de processo, de extensão. Sendo uma compilação de informações sobre as exposições até à data realizadas, é considerado um livro como objeto autónomo, exatamente por nos dar acesso e nos deixar espreitar muitas coisas que não existiriam se não fosse neste suporte - ideias, mensagens trocadas e documentadas na preparação dos projetos, textos livres de autores convidados (que, mais do que explicarem os projetos, os ampliam e os libertam) imagens e cores imaginadas, pormenores secretos e backstages. A publicação é em si mesma também uma celebração. Quiseram que fosse um objeto cuidado e pensado dentro desta dinâmica de comunicação do projeto. Uma questão importante é o seu anonimato ou identidade coletiva: “Porque quando nos coletivizamos, tornamo-nos sempre mais fortes. E podemos ter uma resposta muito mais interessante quanto ao que podemos ser, ou onde ambicionamos chegar. Também reparámos que quanto mais cada artista tinha a sua individualidade afirmada, melhor trabalhava em coletivo. Ao trabalhar em coletivo sentem-se muito os níveis de maturidade que temos e a forma como nos sentimos connosco. Se calhar não há, efetivamente, uma coisa sem a outra. Ao nível do trabalho artístico, a questão pode-se colocar olhando para outras áreas artísticas, como o teatro ou o cinema - dos quais admiro e invejo muito o carácter coletivo - e sempre me deixou um bocadinho triste essa coletividade não ter presença na produção plástica ou visual. A assinatura sobrepõe-se. E é interessante haver um desvincular dessas assinaturas, na ótica do projeto, como um espaço para possibilitar todas - e mais algumas - experiências.

Todo o processo de pensarmos em duplas também passa por uma experiência pessoal de cada artista e dupla. Existe um crescimento pessoal, de conhecer melhor a outra pessoa, e isso é também bastante facilitador de hipóteses futuras.

A junção de duplas improváveis também faz parte do gozo, do desfrute, de podermos compreender essas relações e resultados inesperados.

(...)

O próprio mercado de arte contemporânea deseja que as artistas trabalhem individualmente, porque há uma fragilidade - até desse ponto de vista mercantil - associada. É brutal pensares que isto acaba por ser uma teoria e um fundamento da economia cultural. Se pensarmos em quantos coletivos portugueses conhecemos na arte contemporânea... São muito poucos. Há algumas duplas assinaláveis, mas muito poucos grupos de trabalho coletivo. É complicado questionares as dinâmicas autorais e, por isso mesmo, é interessante fazê-lo. Como é óbvio não estamos interessadas em renovar um modelo para mantermos as duplas, os pares, mas foi uma parte relevante neste primeiro ciclo do projeto. Pensarmos o porquê de não ter uma maior presença coletiva na arte contemporânea portuguesa parece-me essencial.

(...)

Falando ainda sobre coletividade; nós somos um exemplo de coletivo. No entanto, somos, ao mesmo tempo, pertencentes a universos diferentes, embora próximos. Todos eles se concentram neste projeto de forma harmoniosa. O desafio futuro será o de nos juntarmos a pessoas de outras áreas, que tragam outras leituras de mundo. O resultado disso não terá de corresponder a uma peça, a uma exposição, com um título, uma nomenclatura...

A potência da reunião de universos diferentes como vislumbre do futuro é a nossa assunção de que o projeto está vivo e que não há entraves ao seu crescimento, como organismo vivo. É uma construção diária, e temos de estar conscientes dessa necessidade de mudar. Tentamos desestabilizar-nos também, uns aos outros, como propósito. Há momentos de abanão, de colocar tudo em questão, num processo em que mesmo entre os três temos de resolver as nossas tensões...

Há normas de conduta que temos de seguir nas profissões que exercemos, este projeto é o espaço para as questionarmos.” (Stand, 2021)

Ao ser relida esta parte da entrevista, que se optou colocar inteira e integral por ser uma explicação muito sensível e profunda do que se propõem a fazer, relembro o workshop de Marco Balesteros em Serralves:

“Um dos textos centrais discutidos foi o de Hal Foster, intitulado “Arty Party”, onde ele afirma que a obra de arte na era da informação sucedeu a obra de arte na era da produção. Que esta mudança de paradigma traz com ela novos fenómenos e novas formas de fazer e pensar sobre a arte, tais como - o aumento da colaboração artística em oposição à autoria individual, a proliferação de grandes mostras de arte, a “instalação como um formato padrão” -, a importância do processo como uma forma de discussão e confronto artístico e social, o aparecimento da figura do artista-como-curador e do curador-como-artista.” (Balesteros, 2013)

É sobre esta ideia de coletividade e de colaboração que o Stand trabalha.

No início do livro podemos ler, a cor-de-rosa, cor de festa, cor de celebração:

“Mais do que uma memória descritiva do que foi o desenvolver deste projecto curatorial há um conjunto de sensações *#feelings* sobre esta temporada que queremos ter como âncoras:

-Reconciliação

Pensar juntas sugere que procuramos reconciliar-nos.

-Libido

Construir um projeto artístico num determinado lugar propõe a participação num ecossistema tensionado pelo que a sua programação contribuirá para alimentar a libido do meio cultural em que está instalado - e disto queremos ser responsáveis.

-Pião

A única forma de nunca olhar para trás é andar sempre à volta. Os limites nunca serão o início ou o final. Não sei quando termina a minha mão e começa o volante do Rolls. Não sei se és tu que falas ou se acabaste de ligar o motor. Não consigo perceber se os estofos eram de pele ou se estavas a usar um casaco de cabedal. Não há início nem fim. Fazer um pião é nunca olhar para trás.” (Vários, 2022)

Impossível não reparar nas semelhanças de ideologia com o grupo Orpheu, e, mais uma vez, lembrar que a luta continua, o manifesto continua, e o caminho é e será sempre para a frente (o que não quer dizer “em frente” - pode ser por muitos lados. Desta ideia recorda-se um excerto escrito pela autora num artigo para a Artcapital sobre a exposição “The Tale” de Tiago Baptista, em Outubro de 2022: “Nas curvas que a lentidão nos proporciona (a velocidade segue sempre em linha reta) podemos ousar caminhos que, de outra forma, não conseguiríamos avistar. Podemos desenhar um andar diferente, um outro movimento — e é nessas pausas, nesses hiatos calados, que talvez possamos ouvir a nossa própria voz:

“(…) e eu estou aqui junto às águas porque, nesse espaço entre espaços, onde nenhuma coisa fala, eu sou o que essa coisa diz.”

Reaprender o desvio como passagem - e deixar o corpo malear-se, aceitando uma geometria curva, não como rodeio, mas num pacto com o tempo. Com o corpo convidado a abrir(-se) para dentro, podemos vislumbrar o interior das coisas, o seu murmúrio, e viajar até ao outro lado da noite.” (F. Almeida, 2022)

Não importa o tempo que demora, as curvas que fazemos, a lentidão que nos assola - o importante é não olhar para trás, recusar o que cristaliza e morre.

3.4. Sismógrafo

Situado no Porto, este espaço programador de exposições e muitas outras coisas, tem a sua atividade pública iniciada desde janeiro de 2014. Logo nessa altura decidiram que queriam também fazer edições com os artistas para além do programa expositivo. É um espaço que também acolhe concertos de música experimental eletrónica, sessões de leitura, poesia, performance, cinema, debates, etc. Um espaço que se sente eclético e aberto - mais uma vez, um lugar independente, onde os temas e as áreas se fundem, se misturam e nutrem, para que se possa alargar o pensamento da arte contemporânea.

A relação do espaço e do projeto com a publicação vem de uma conexão muito direta com os eventos que lá acontecem, sempre nessa relação paralela com o que está a acontecer no espaço - seja exposição ou outra coisa.

Têm uma equipa muito variada- designers, artistas, curadores, tipógrafos, pessoas que não estão ligadas ao mundo das artes, etc. - como sonha o Stand, e volto a repetir, o desafio futuro será o de se juntarem a pessoas de outras áreas, que tragam outras leituras de mundo. Vamos percebendo e tomando consciência que é nessas ligações, nessas aberturas, nessas colaborações que, enfim, se pode realmente alargar a visão do mundo e trabalhar para um futuro melhor.

Pode refletir-se, através do seu visível trabalho colaborativo, que todos na equipa têm interesse pela edição existir e, importa referir que, se não houvesse dinheiro para a renda do local que alugam, o Sismógrafo podia ter sido uma revista, como as Dose o são.

As publicações surgem a partir dos diálogos com os artistas, sendo uma extensão possível para além do espaço. São normalmente feitas de uma forma muito manual e artesanal (o máximo de tiragem, por isso mesmo, foi de 100 exemplares).

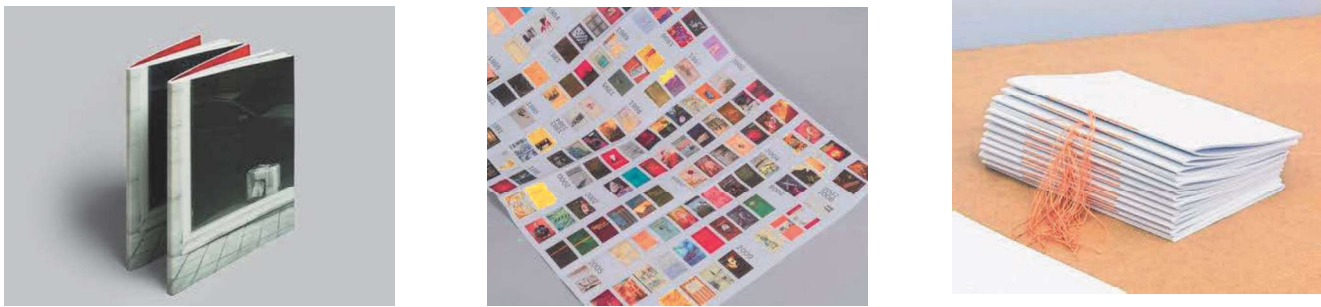


Figura 10. Publicações Sismógrafo

Conclui-se que, para além do programa, que é efémero - as exposições estão sempre a mudar e o espaço a ser recriado e aberto para projetos emergentes - é interessante deixar-se este rasto no papel. Os livros ficam. Como diz Daniel Blaufuks: “os livros têm uma vida mais longa... os livros não têm tempo. Têm uma vida muito própria.” (Blaufuks, 2016)

Importante sublinhar que um dos objetivos do Sismógrafo, sabendo que o valor das publicações depende de muitos fatores, é tentar nunca pensar em valores muito altos. Apesar de serem edições limitadas e pessoais, tenta-se que sejam acessíveis e que cheguem ao maior número possível de pessoas.

Tendo em conta a potencialidade do livro de artista como objeto que se pode distribuir facilmente em termos de peso e tamanho (regra geral), o facto do trabalho poder viajar é algo que lhes interessa muito e é muito vital - deixar de ser ter mão nesse trajeto é “o maior interesse do projeto”. (Sismógrafo, 2016)

O facto de não terem uma identidade gráfica fechada dá-lhes liberdade de movimento. Sobre isto fala-nos muito Miguel Wandschneider - sobre o redutor que é ter já um layout e tamanhos que associamos a um lugar ou instituição, porque, sem isso, a liberdade de movimento é muito maior e cada projeto é avaliado é construído individualmente; “cada caso é um caso e pede sempre coisas diferentes”(Wandschneider, 2016) - isso resulta em publicações mais vivas, mais ecléticas, mais verdadeiras e dedicadas especificamente aquilo que cada projeto pede, no murmurar de cada processo.

4. ALGO SE MEXEU – PROJETO CURATORIAL E EDITORIAL

4.1. Sobre o projeto

A maneira mais pertinente de começar este capítulo será falar da ligação entre o nome do projeto “Algo se mexeu” com o título desta dissertação “Avoid Static Structures”. Ambos promovem e celebram o movimento e a transformação - tudo o que se quis demonstrar neste projeto e em todos os referenciados ao longo da dissertação.

Estes projetos assumem o dinâmico e evitam o estático; assumem a vitalidade e evitam cristalizar; assumem a mudança; evitam o inflexível. A exposição esteve patente de dois a cinco de Junho de 2022, na galeria independente Útero. Os artistas representados foram: Inês Raposo, Miguel Tavares e Filipa Almeida. A curadoria ficou ao cargo de Filipa Almeida.



Figura 11. Inauguração da exposição “Algo se mexeu”, na Útero

O e-mail enviado pela autora (e neste caso também artista e curadora) para os restantes artistas, sobre a ideia motor e o conceito deste projeto, pertinente para se compreenderem as relações que se querem provar, diz o seguinte:

“Ao reler uma das mais poderosas obras de Merleau Ponty, “O olho e o espírito” voltei a mergulhar neste mundo da visão, que ele anuncia e celebra; neste mundo onde o ato de ver é um ato de pensamento, de ação vinculativa; onde o olhar é o resplendor do ser e do sensível - o nosso mais sublime e assombroso recurso de viver o mundo, no mundo, com o mundo.

A visão, como constante redescoberta da força do espanto, é experimentação que eu sustento dentro do meu corpo - sentinela silenciosa que alberga e acolhe os meus atos e pensamentos. Magnífico pensar que os nossos olhos de carne são já muito mais do que recetores para as luzes, as cores e as linhas; são compiladores do Mundo, que têm o dom do visível. Uma das partes que me devolveu as ideias experimentais, iluminadas e reforçadas de outros pensadores, guardadas em mim, é o grande enigma do vidente e do visível. Quando estou em casa sozinha, à noite, de repente sinto, vejo e compreendo que são as coisas que me fazem companhia. A moça do café já frio, a loiça ainda por lavar, os armários, a minha planta interior, os panos que tenho em cima da mesa, o candeeiro que me ilumina; estão ali comigo, a aguentar a realidade comigo, sem fazer uma única pergunta. As coisas sabem e ficam comigo, quando já toda a gente se foi deitar; olham para mim como se já soubessem – e sabem. Apercebo-me que a arquitetura me acompanha pela rua quando volto à noite para casa. As árvores por que passo, que me olham e me vêem ir e voltar, sempre. Sinto uma pertença do mundo a mim e de mim ao mundo, como se fôssemos feitos da mesma matéria, envolvidos e indissociáveis. Merleau Ponty fala-nos muito disto: visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado que o corpo. Estas inversões, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão faz parte ou se faz do meio das coisas, aí onde um visível se põe a ver, se

torna visível para si e pela visão de todo o tipo de coisas, aí onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do que sente e do sentido.

Somos ao mesmo tempo videntes e visíveis, e vivemos nessa relação de fusão carnal com o que nos rodeia. Assistimos e testemunhamos ao espetáculo desassombrado e ininterrupto do mundo e do mundo nosso. Eu não vejo de acordo com o invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta, não à minha frente. Andre Marchand disse, depois de Paul Klee: Numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti, em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... Eu estava lá, à escuta....Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo... aguardo ser interiormente submergido, enterrado. Eu pinto, talvez, para me emergir.”

Não se trata de uma operação de causalidade, mas de uma relação de expressão, configurando um sistema de trocas sensíveis: tácteis, visuais, sonoras, uma fórmula carnal da presença do corpo e do mundo.

O enigma de sermos videntes e sermos visíveis. A mim isto fala-me destes objetos quotidianos que me rodeiam e que me acompanham, que me olham - e quis trabalhar sobre eles, dar-lhes forma. Fotografei, desenhei e fiz mini objetos que imaginei espalhados pelo espaço, discretos, mas vibrantes, como luzes de presença.”

Pareceu-nos pertinente referir uma parte deste email, que funcionou também como convite aos dois artistas para a exposição, com uma visão sobre o tema que se queria trabalhar e apresentar, porque, de certa forma, explica a exposição que se gerou, que nasceu das colaborações e diálogos posteriores a este inicial email e, por último, não menos relevante, foi o motor da criação das três publicações.

As peças que a autora realizou tiveram precisamente o título: “Luz de presença”. Sendo apenas uma peça total (vários objetos), mais uma vez evitou-se o estático e o estanque, e escolheu-se uma disposição alargada e flexível - colocaram-se

alguns objetos em sítios diferentes - começando pelas escadas que dão acesso à galeria e que já vão anunciando o andar de baixo.



Figura 12. Peça “Luz de Presença”

Da companhia aos obstáculos; da ternura ao medo; da casa ao mundo. Pensou-se sobre os objetos que nos acolhem, ou sobre aqueles que não nos integram (folha de sala em anexo). A exposição “Algo se mexeu”, evitou estruturas estáticas e acolheu os pensamentos diferentes de três artistas diferentes. Como foco para este trabalho de projeto, relacionado sobretudo com publicações que nascem de exposições e a sua crescente autonomia, passaremos agora para a parte editorial que nasceu do projeto e que, seguindo toda a investigação realizada para a parte teórica, tentou celebrar, promover e criar publicações autónomas vindas do projeto expositivo.

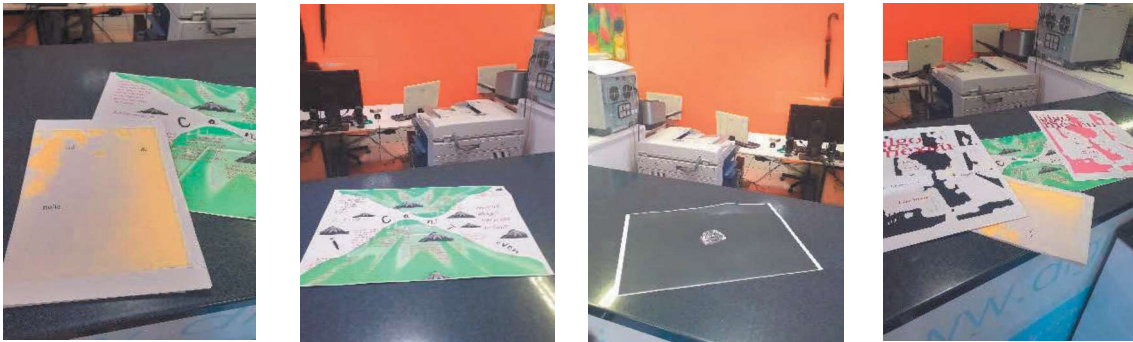


Figura 13. Experiências gráficas para a exposição e publicações

Foram realizadas três publicações relacionadas, cada uma, respetivamente, com a obra de cada um dos artistas e com o conceito da exposição visto e trabalhado de maneiras distintas: “Sol de noite”, “Fly: A todas as coisas”, e “I can't even.” - todos produzidos pela autora, em constante diálogo e colaboração com os outros dois artistas. Só assim se acredita ter-se conseguido criar publicações de artista dignas, que expressam o artista e o seu trabalho e, além disso, que são uma parte integrante da exposição - mas não só - expandem-na. Publicações que se julgam autónomas e que agenciam novas e ousadas perspetivas da exposição e das peças – trazendo e sendo outras peças em si.

Enquanto na exposição vimos instalação, pintura, vídeo - nas publicações vimos texto, desenho, fotografia...(no livro Fly: A todas as coisas, havia ainda um desenho original da artista, em modo postal, para cada um dos exemplares)

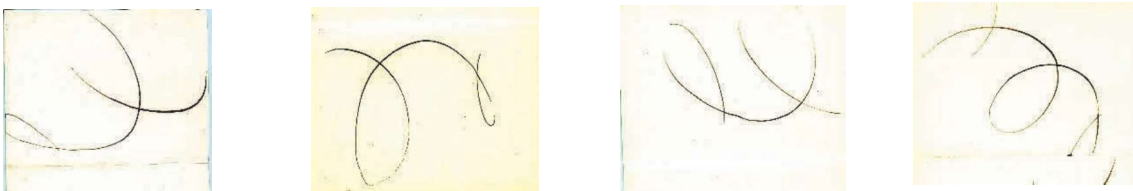


Figura 14. Desenhos de Inês Raposo

O papel dos três livros é precisamente poder agenciar novas maneiras de visualizar, experimentar e sentir cada um dos trabalhos expostos ou, para quem não viu a exposição, mesmo sabendo que as publicações são parte integrante e a completam, assumem-se como livros autorais independentes, com trabalho de cada um dos artistas, autónomo e livre – jamais acedido na exposição.

Importa ainda referir que a autora realizou duas visitas guiadas e que participou em duas feiras de edições independentes, uma em Lisboa e uma no Porto, onde vendeu alguns dos exemplares de tiragem limitada de 30 exemplares e onde se sentiu uma boa receção por parte do público.



Figura 15. Pormenores do livro “Sol de noite”



Figura 16. Cartaz da exposição “Algo se mexeu”

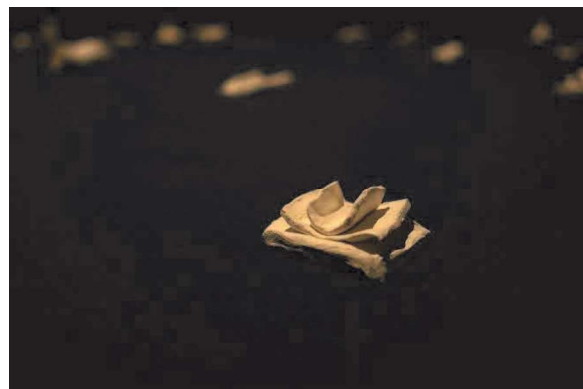
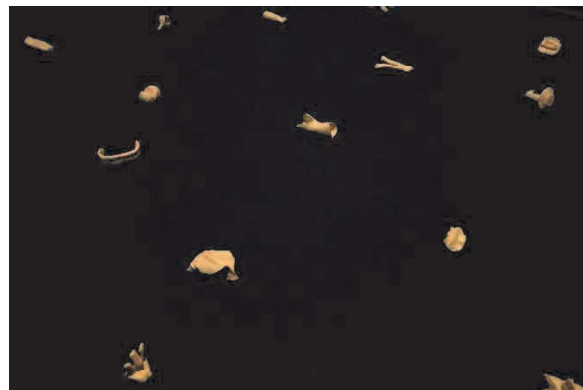


Figura 17. Peça “Luz de presença”

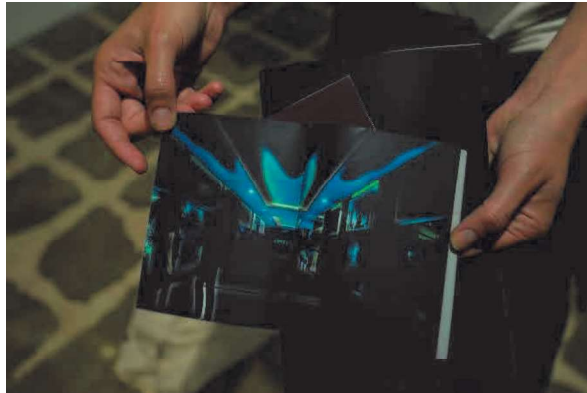


Figura 18. Publicação “I can’t even”

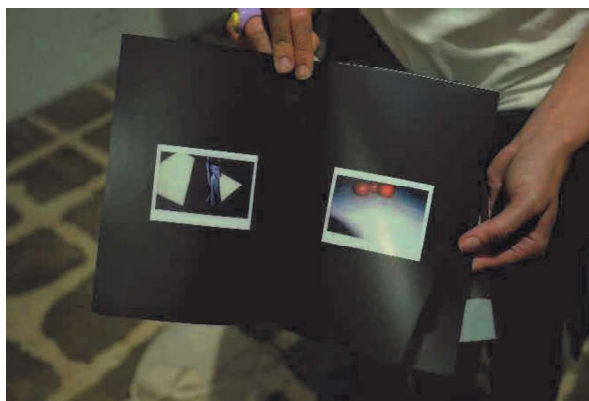


Figura 19. Publicação “Sol de noite”



Figura 20. Publicação “Fly: a todas as coisas”

4.2. Aprofundando – sobre o poder da imagem, a parte e o todo e 1+1=1

Parece-nos oportuno aprofundar sobre o significado possível do trabalho realizado: aquilo que nos leva a querer promover e celebrar a independência das publicações de arte; sobre o poder das imagens e o que motivou a autora a concretizá-las; sobre a importância de compreender a parte e o todo; e, sobretudo, de saber que $1+1 = 1$ (ideia de Daniel Blaufuks) - como prova de se acreditar profundamente na independência de cada um dos objetos artísticos, desde a ideia, à peça, ao livro.

Para começar, gostaríamos de referenciar - acreditando que, quer a peça “Luz de presença” quer a publicação “Sol de noite” são e sobrevivem como imagens constelares - uma entrevista realizada em Janeiro de 2023, pela autora e por Madalena Folgado, em que Ana Rito, curadora e artista plástica e subdiretora do Colégio das Artes de Coimbra, responde, perante esta pergunta: “O que é uma constelação? Como responderias a uma criança, que visitasse uma das exposições recentes com a tua curadoria?”

Ana Rito responde-nos:

“Em primeiro lugar, penso que seria essa mesma criança a dizer-me o que é uma constelação e de uma forma que, com toda a certeza, ampliaria o meu entendimento sobre o tema. Talvez dissesse que a constelação é um desenho. Daqueles que se estão constantemente a fazer e a apagar. Para fazer de novo. Uma e outra vez. Sem reaar o torto, o 'mal-feito' ou o rasgão da folha. Como nos diz Eugen Gomringer em *From line to Constellation*, de 1954:

A constelação é o tipo de configuração mais simples possível na poesia que tem como unidade básica a palavra; envolve um grupo de palavras como se estivesse desenhando estrelas para formar um aglomerado. A constelação é um arranjo e, ao mesmo tempo, uma área de jogo de dimensões fixas. A constelação é ordenada pelo poeta. Ele determina a

área de jogo, o campo ou força e sugere as suas possibilidades. O leitor, o novo leitor, capta a ideia do jogo e junta-se a ele. Na constelação algo é trazido ao mundo. É uma realidade em si e não um poema sobre uma coisa ou outra. A constelação é um convite.

Ora, a constelação é um convite a desenharmos juntos, um convite ao encontro, ao vínculo, à ligação, à inclusão, à pluralidade, à polifonia. A curadoria que emprega o modelo constelar tem como foco a criação de zonas de contacto, a implementação de estruturas transsemânticas e transdiscursivas de conexão e descolonização, numa dinâmica espaciotemporal que se sabe efémera e que nisso se se determina — no fluxo constante das coisas. Sim, a constelação é um desenho. Um desenho que não tem medo de estar incorreto ou dobrado nos cantos da página.” (Rito, 2023)

Se compreendermos e albergarmos aquilo que é uma constelação, não posso deixar de referenciar Madalena Folgado no seu artigo sobre a exposição “Um mês acordado” de Alexandre Estrela: “As ninfas são as espectrais imagens artísticas, de natureza profética, não computáveis (...) Roberto Calasso diz-nos que elas são “a matéria mental fremente, oscilante, brilhante de que são feitos os simulacros, os *eídola*. [...] De cada vez que se divisa a Ninfa, vibra a matéria divina que se plasma nas epifanias e se introduz na mente, potência que antecede e sustém a palavra. A partir do momento em que essa potência se manifesta, a forma segue-a e adapta-se, articula-se segundo esse fluxo.” (Folgado, 2022)

O poder das imagens reside aqui.

Mas mais, e ainda com Madalena Folgado:

“Procuro dar a ver modos pelos quais a vida dá a si própria a sua forma; se rasga e expande na sua dimensão poética, no tocante ao encontro com obras, exposições, performances etc. No fundo, tornar mais claro o *acontecimento*, enquanto escapatória para os rápidos das suas instrumentalizações,

institucionalizações, subversões hierarquizantes, estando em crer que talvez haja algo de ecológico nesse modo de ser...” (Folgado, 2022)

A arte já não pode mais fundar-se sobre os princípios de separação e de funcionamento independente de um e outro. Vivem por e através. A soma das partes é sempre maior que o todo. Por isso, temos de aceitar ver o todo nas partes.

Esta é também uma das questões de Timothy Morton, famoso pelos seus *hyperobjects*, por nos lembrar que as coisas não se podem apreender na sua totalidade:

“When you draw a set of things, the circle you draw around those things is always going to be bigger than the set, physically speaking. Otherwise it wouldn’t be able to encompass them. But how a drawing looks isn’t what it logically means. If everything exists in the same way, that means that wholes exist in the same way as their parts, which means that there are always more parts than there is a whole — which means that the whole is always less than the sum of the parts. It’s so childishly simple when you think about it this way. So how come it’s so hard to accept?” (Morton, 2021)

As coisas existem da mesma maneira. “Cada uma e todas.” (Folgado, 2022)

Esta frase tão simples é relevante para se compreender a crescente autonomia das publicações e a sua independência e auto-suficiência como objeto artístico em si. A exposição existe da mesma maneira que as publicações.

No mundo do cinema, Tarkovsky também se pronuncia sobre a parte e o todo – (nas) partes que sugerem o todo – fragmentar o todo em partes para que possam existir.

“Just as life, constantly moving and changing, allows everyone to interpret and feel each separate moment in his own way, so too a real picture, faithfully recording on film the time which flows on beyond the edges of the frame, lives within time if time lives within it”. (Tarkovsky, sem data, p. 113)

O realizador ainda relata: “Once in contact with the individual who sees it, it separates from its author, starts to live its own life, undergoes changes of form and meaning.” (Tarkovsky, sem data, p. 118)

Será aqui pertinente criar uma ligação entre estas citações e os objetivos primordiais do já referido espaço Sismógrafo - que o objeto possa viajar, que os próprios deixem de ter mão e controlo nisso. O livro pode seguir o seu caminho independente – ser algo que mais nenhum objeto é, ter vida própria, ser uma criação autónoma e livre, agenciando novas e renovadas perspetivas.

A propósito desta ideia, sobre Sigmar Polke, Kathy Halbreich aponta: “he pushed this materials to the point where reason falters, where things begin to find their form not through the artist’s foresight or deliberate hand but through such not rational conditions as gravity, accident and the associative power of the unconscious.” (Roth et al., 2017, p. 216)

Os livros de artista, e na verdade, toda a criação, começam a encontrar a sua própria forma e o seu próprio caminho e trajeto. É esse o poder das imagens, o poder de cada obra de arte, o poder do espectador, o poder das publicações.

É preciso este intervalo que separa, que dá independência e vida própria a cada objeto, que possibilita a verdadeira criação, que garante a sua liberdade, que germina o inflamável e erótico – no sentido fértil e possibilitador – de cada coisa neste mundo. Acredita-se que é nesse intervalo de separação que circula a energia. A separação faz com que algo possa existir. Fragmentar a visão – sabendo que não vemos o total – só o podemos sonhar, intuir, presentir. Talvez só agora possamos passar ao verdadeiro desafio:

“Que a forma nos olha desde a sua dupla distância precisamente por ser autónoma na solidão da sua formação, é o que Benjamin haveria também de sugerir, ao dizer que a qualidade principal de uma imagem aurática é ser inabordável, portanto, votada à separação, à auto-suficiência, à independência da sua forma. Teríamos aí uma primeira, uma elementar resposta à questão de compreender o que é verdadeiramente uma forma intensa: é pelo menos uma coisa a ver que, por mais próxima que esteja, se redobra na soberana solidão, e

que, portanto, por essa simples fenomenologia do recuo, nos mantém à distância, nos mantém em respeito diante dela. E é então que ela nos olha.” (Didi-Huberman, 2011, p. 226)

As imagens abrem-se em nós para nos abrir e com isso nos incorporar. É aqui que a experiência acontece. Só assim se completam, em nós, e ganham a sua vida própria, a sua independência - mesmo na sua irresolúvel solidão - que é, no fundo, a coragem de existir e de estar aqui.

Sabendo que – como diz Novalis – sim, estamos sós, (mas) com tudo aquilo que amamos. (Novalis & Chafes, 1992)

Trata-se de uma união de ver e ser visto, onde nos encontramos confundidos com a grandeza noturna. Somos seres videntes e visíveis. Somos o mútuo, o encadeamento, o dominó – “E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós aquilo que nos olha no que vemos.” (F. Almeida, 2022)

Ficamos entre o luto e o desejo. E é nesse hiato que as publicações seguem o seu próprio caminho.

É nessa experiência profunda, nesse fluxo, que os objetos existem e se completam- na sua solidão e independência. Sublinhamos que os livros de artista, por terem uma vida própria e um trajeto imprevisível e desconhecido, são uma criação que se completa a si própria, uma autêntica criação livre.

A publicação “Sol de noite” foi, curiosamente, a única que não nasceu da exposição. A exposição nasceu dela.

A este propósito, relembra-se a criação artística de Simon Starling, que, por vezes, nascia dos livros: “Books occupy a key place in the work of Simon Starling, being someone who does not the artwork without considering the existence of its paratext (...), and who sometimes approaches the exhibition as if it was a step in the publishing process that leads to the creation of a book.” (Dupeyrat, 2018)

Importa dizer isto precisamente para se falar da importância das imagens, do seu poder motor, das ninfas, das constelações: da percepção da autora de que,

realmente, *algo se mexeu*, e nesse algo que se mexeu, a imagem que a olhou tornou-se sopro fértil, e transformou-se, pelas suas mãos, nos seus gestos, em objetos - as peças da exposição. Este foi o processo que aconteceu.

A publicação já era independente à partida, já era autónoma. Foi a primeira a vir ao mundo neste projeto. Nasceu da relação da autora com as coisas e o mundo. É uma parte de algo. Os objetos da exposição são outras partes de algo. Graficamente, a capa do livro também é uma constelação e a instalação da obra resulta numa constelação para passar do "metafórico" ao real - estudaram-se constelações e as suas posições no céu para a montagem desta peça. Nesta fase da dissertação, não podemos deixar de lembrar Aby Warburg. "O que o historiador pretende é ultrapassar as limitações da história de arte, que ele considera, de certa forma, prisioneira de uma consideração puramente formal da imagem - e abri-la à leitura e interpretação das imagens, em que a forma é, a seus olhos, indissociável do seu conteúdo - numa iconologia do intervalo, mais uma vez, que cria o espaço do pensamento entre o ser e o objeto, por intermédio da designação conceptualmente separadora." (Cantinho, 2016)

E, de repente, as imagens irrompem como energia viva, como fluxo.

"Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou o presente sobre o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora para formar uma constelação." (Cantinho, 2016)

Trata-se de encontrar essas ligações íntimas e secretas que têm a capacidade de religar o mundo e se tornam pertença de uma mesma constelação.

Não é por acaso que relembramos o conceito de "legente" de Maria Gabriela Llansol. Também o legente é, não o que se prende à continuidade da narrativa, mas aquele que lê o mundo a partir das imagens, libertando-o da cadeia do texto narrativo. No Livro das Comunidades, Maria Gabriela Llansol diz-nos: "Ana de Peñalosa não amava os livros: amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos." (Llansol et al., 2017, p. 75)

Este modo de leitura e de captação de imagens e da sua energia traz-nos dois aspetos reveladores: por um lado, a percepção do carácter engramático das imagens, num sentido warburgiano e, por outro, uma superação do ato de leitura, poder-se-á dizer expansiva, pela procura dos elos íntimos que religam as imagens entre si. Não sendo nunca um leitor passivo, o legente é convocado para re-ligar o mundo e conferir-lhe sentido. E as relações acontecem nesses caminhos - na descoberta de mais formatos e em novos agenciamentos.

A publicação - com o texto que a autora escreveu para a introduzir (que nunca poderia ter sido lido na exposição), as imagens dos objetos que murmuram, a pasta de moldar e os gestos nela incorporados, o grande quadrado negro e escuro de céu colocado por baixo das peças, a suspender o seu suave voo; tudo - todas estas partes - a sua soma é maior que o todo.

Todas estas partes são coisas diferentes juntas e coisas diferentes em separado. Chegámos, finalmente, aqui: $1+1 = 1$.

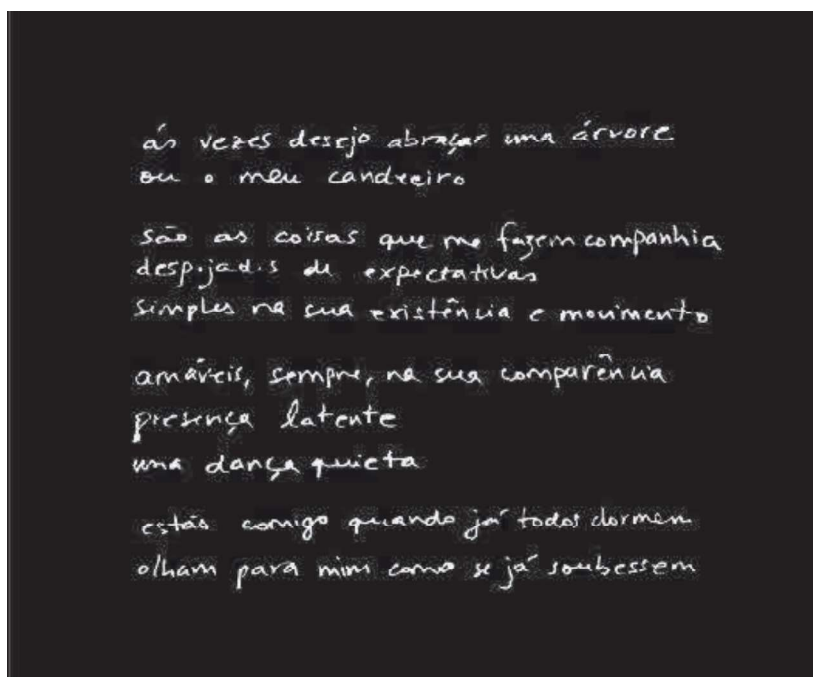


Figura 21. Texto escrito à mão pela autora na publicação “Sol de noite”

“Que uma obra de arte ao lado de outra significa sempre outra coisa (...), que as obras estão sempre interligadas num discurso (...), e é esse discurso que dá significações às obras.” (Lapa, 2012)

Daniel Blaufuks, artista já referenciado nesta dissertação, tem um livro com o título $1+1=1$.

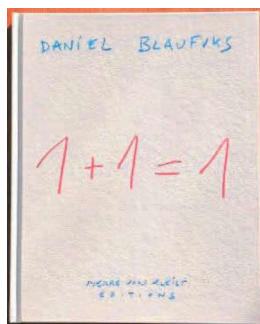


Figura 22. Livro “1+1=1” de Daniel Blaufuks

A frase "Rose is a rose is a rose is a rose" foi escrita por Gertrude Stein como parte do poema de 1913 "Sacred Emily", que apareceu no livro de 1922 *Geography and Plays*. Nesse poema, a primeira "Rosa" é o nome de uma pessoa. Stein mais tarde usou variações da frase em outros textos, e a forma abreviada "A rose is a rose is a rose" está entre as suas citações mais famosas, muitas vezes interpretadas com o significado "as coisas são o que são", "A é A".

Um dos livros de artista de Hanne Darboven, e que segue o que a própria artista chama a sua "formulierung" (Roth et al., 2017, p. 113) (formulação) nascida do ditado de Stein, tem o título : 1 ist 1 ist 1; (...) $1 + 1 = 1$.

Significa que uma coisa é uma coisa. E uma coisa ao lado de outra é sempre outra coisa. E que mesmo muitas coisas juntas são aquela coisa e não outra coisa qualquer. "Tudo é composição". (Stein, 1926)

Esta ideia de composição é muito estruturante e é, para Stein, como uma coisa que está sempre a acontecer à nossa volta e a reformular-se, a renascer e a mudar, mesmo que milimetricamente - cada movimento, por mais ínfimo que seja, é uma dança, como diria Steve Paxton (coreógrafo e bailarino).

Gertrude Stein, considerada uma escritora cubista, é muito estrutural nessa ideia de que tudo é composição e insistia que vivemos a repetição do dia-a-dia e, que, de repente, muda - a composição muda - mas é sempre composição.

“It is understood by this time that everything is the same except composition and time, composition and the time of the composition and the time in the composition.” (Stein, 1926)

Ainda refere: “Everything is the same except composition and as the composition is different and always going to be different everything is not the same. Everything is not the same as the time when of the composition and the time in the composition is different. The composition is different, that is certain.” / Any one creating the composition in the arts does not know it either, they are conducting life and that makes their composition what it is, it makes their work compose as it does.” (Stein, 1926)

Por fim: “The time of the composition is a natural thing and the time in the composition is a natural thing it is a natural thing and it is a contemporary thing. The time of the composition is the time of the composition.” (Stein, 1926)

Sobre Wolfgang Tillmans, voltando ao livro “Artists who make books”: “In exhibitions, his eclipse photographs have been displayed in gridded installations on gallery walls, but in the publication, Tillmans modifies the scale and sequence of the images”, (Roth et al., 2017, p. 187) reforçando a ideia de que um mais um é igual a um.

Depois de referenciar todos estes autores e ideias, é importante sublinhar o facto de que um mais um é igual a um significa que uma coisa é sempre diferente ao lado de outra coisa e assim por diante; que, mais uma vez, tudo é composição, e que, cada composição, na sua dança milimétrica, muda e agencia novas

possibilidades; que as publicações vêm-se como esse um mais um que é igual a um, como composições únicas, individuais e independentes e que, sendo constelação co-criada de imagens presentes na exposição, têm fluxo próprio e um discurso independente.

5. CONCLUSÃO

Começámos esta dissertação por desenhar o projeto de investigação que se realizou e que tornou possível chegar-se a algumas conclusões.

Depois de definidos os objetivos e de uma realização do estado da arte, avançou-se diretamente para a grande questão: a relação exposição-publicação – que se ramificou em ruturas, na passagem gradual e devido a vários fatores do catálogo para livros de artista mais ousados e com mais funções – passámos depois pelo pioneiro caso do Xerox Book e, finalmente, chegámos a Portugal, onde se realizou uma investigação profunda sobre o mundo das publicações artísticas, focando-nos, posteriormente nos três casos de estudo escolhidos.

Por fim, reservou-se um capítulo para o projeto experimental realizado “Algo se mexeu” – abordando-se o projeto e aprofundando-se sobre as suas vertentes artísticas, sobretudo em termos de publicação.

Aqui chegados, podemos concluir que as obras de arte têm aspetos (partes) que se autonomizam e precisam de outros suportes para existirem - fragmentar o todo por partes para poder existir, mais uma vez. Cada parte existe em igual importância face ao todo, e os livros, neste sentido, correspondem a modos de agenciar esses aspetos autónomos. A obra de arte é um poliedro de imagens autónomas, e cada uma dessas imagens, que, se soubermos ver, tem

movimento sim, e mexe-se, e dança, e ressoa - tem o poder de agenciar coisas diferentes.

Estas publicações nascem então como agenciadoras de novas relações e significados:

“How to conceive of a publication that should be both an overview of a self-reflexive artistic approach and an extension of it? (...) How this now structural model could level the established hierarchies between an artwork, an exhibition, and a publication and allow for new considerations of these categories, their respective spaces and the relations between them? How all these productions I am engaged with can be as different parts of a whole...” (Dupeyrat, 2018)

“Artists’ publications offer a third way – relembro: “this other space” - They produce a change of values both on the aesthetic and the economic plans, and they also shift the boundaries between the public and the private, the singular and the collective.” (Cheetham, 2013, p. 165)

O nosso papel e responsabilidade é estar constantemente a contestar essas barreiras, a saltar muros.

“The book is a work in itself, a dispersive, open-ended, almost clownish intervention, in which images mingle with the writing producing indeterminate meanings in the present and future, where the work becomes a continuous flux of energy that is irresistible and uncontrollable.” (Celant, 2010, p. 14)

Acredita-se no livro como espaço instalativo possível, como fluxo expandido, como acrescento a outras coisas - pequenos mundos que se abrem. Abrem ciclos, fecham ciclos, pontuam momentos e situações, conferem-lhes uma cadência própria e uma vida singular - multifacetada e transportável, transmutável, transmissora, transgressora, e tanto mais.

O grande desafio, apesar de tudo, tem tanto de elevado como de simples e puro. Tem tanto de grandeza e altura como de original e primordial. Como diz Anne D'Harnoncourt – “It is to look and look and look. And then to look again, because nothing replaces looking.” (Obrist, 2008)

No exercício incomparável e infundável do olhar, poderemos ver as coisas a mexer - saber que não estão nem são estanques, que dançam perante nós e conosco (se quisermos); e assim, poderemos tentar evitar as estruturas estáticas (avoid static structures) e responsabilizarmo-nos pela constante mudança e metamorfose que é a vida, e por isso mesmo, a arte contemporânea, os livros de artista e tudo aquilo que albergam, defendem e prenunciam para poderem sobreviver.

Conclui-se que o livro de artista pode ser considerado um registo das ações que são feitas, pensadas, imaginadas, etc. - e é, em si mesmo, uma ação.

“A imaginação aceita o múltiplo e recondu-lo sem cessar para aí descobrir novas “relações íntimas e secretas” de novas “correspondências e analogias” que serão inesgotáveis(...) (Cantinho, 2016)

Volto, inevitavelmente, à ideia de manifesto - e, por isso, de persistência, de permanente retorno. Como diz Gertrude Stein, no seu texto “Composition as explanation”: beginning again and again and again...” (Stein, 1926)

Uma imagem que o artista Rui Chafes recorda sempre, como motivação e alicerce para fazer a arte em que acredita, para recomeçar todos os dias e saber que não é em vão, está presente no filme Andrei Rublev de Tarkovsky e “trata-se da realização de um sino por um rapaz, órfão de um sineiro, que diz ser, também ele, possuidor do segredo da sua construção. Ele está sozinho e, na verdade, o seu Pai nunca o ensinou, mas isso ele não pode confessar. Vai avançando com medo e coragem, pânico e confiança. No final, quando contra todas as probabilidades, o sino toca, está exausto e desmancha-se a chorar: só ele sabe que a construção do sino foi toda uma aventura no desconhecido e na incógnita, tendo como companheiros todos os que nele acreditaram e alguma sorte. E é nesse momento que Andrei Rublev quebra o seu voto de silêncio e o convida a trabalhar com ele, encontrou o artista: juntos serão capazes de construir Catedrais.” (Chafes, 2016)

Tal como o rapaz deste filme, o artista é o “mestre ignorante” (Chafes & Matos, 2015) que não confessa a ninguém não fazer ideia daquilo que está a fazer. Mas a verdade é que o faz, movido por forças e motivações que, por vezes, nem ele

desconfia. Importa perceber que não é sobre um artista, é sobre todos os artistas: “que, mesmo sendo cada artista uma singularidade, o seu trabalho, as suas conquistas e os seus alcances têm consequência no sistema artístico global, que é formado não por um ou dois artistas com sucesso, mas por todos em conjunto, num sistema que cresce e se potencia enquanto um todo.” (Chafes, 2016)

Os artistas, esses que “trazem ao Mundo a luz e a sombra, a perfeição, o conhecimento, a memória, a beleza, o silêncio, a inquietação e a dúvida, fazendo coisas absolutamente inúteis, mas que nos fazem pensar e questionar a nossa condição e o nosso destino, aproximando-nos daquilo a que chamamos “vida” e “existir; os artistas que “pagam o Mundo com a sua própria alma.” (Chafes, 2016)

O objetivo, que, no final, se tornou idêntico à conclusão, é isto mesmo - fazer e exercitar uma curadoria expandida, publicações expandidas, visões, agenciamentos e significações expandidas - sempre com “os pés no chão e a cabeça no céu” (H. Almeida, 2013) e sempre, sempre - evitando - corajosa e conscientemente - todas as estruturas estáticas.

6. BIBLIOGRAFIA

About museum in progress. (sem data). Museum in Progress. Obtido 23 de fevereiro de 2023, de <https://www.mip.at/en/about/>

Alberro, A., Norvell, P., Barry, R., & Norvell, P. (Eds.). (2001). *Recording conceptual art: Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell.* University of California Press.

Almeida, F. (2022). *JOÃO SALGUEIRO BAPTISTA | ABISMO | ARTECAPITAL.NET.* <http://www.artecapital.art/exposicao-745-joao-salgueiro-baptista-abismo>

Almeida, F. (2022). *TIAGO BAPTISTA | THE TALE | ARTECAPITAL.NET.* <https://artecapital.art/exposicao-737-tiago-baptista-the-tale>

Almeida, H. (2013). *Helena Almeida—Pés no chão cabeça no céu.* <https://youtu.be/65hD9eTan00>

Aranda, J. (2009). *What is Contemporary Art? Issue Two - Journal #12 January 2010 - e-flux.* <https://www.e-flux.com/journal/12/61332/what-is-contemporary-art-issue-two/>

Balesteros, M. (2013). *MUS(A)EU(M)—UM ENSAIO VISUAL SOBRE UM WORKSHOP.* *Pli* Arte & Design*, 4.

Birnbaum, D. (2005). *Daniel Birnbaum on Harald Szeemann.* <https://www.artforum.com/print/200506/harald-szeemann-8991>

- Blaufuks, D. (2016). *Daniel Blaufuks – Tipo.pt*.
<https://www.tipo.pt/entrevistas/daniel-blaufuks/>
- Bradley, K. (2020). *The Exhibition Catalog—Criticism*. <https://www.e-flux.com/criticism/341472/the-exhibition-catalog>
- Cantinho, M. J. (2016). ABY WARBURG E WALTER BENJAMIN: A LEGIBILIDADE DA MEMÓRIA. *História Revista*, 21(2), Artigo 2.
<https://doi.org/10.5216/hr.v21i2.43380>
- Carrion: The New Art of Making Books*. (1975).
<https://www.artpool.hu/bookwork/Carrion.html>
- Celant, G. (2010). *Book as artwork 1960/1972*. 6 Decades Books.
- Cepeda, A. (2016). *André Cepeda – Tipo.pt*.
<https://www.tipo.pt/entrevistas/andre-cepeda/>
- Chafes, R. (2016). *Rui Chafes no Prémio Pessoa: “O que move o mundo são as forças, não são as formas nem os objetos”*. Jornal Expresso.
<https://expresso.pt/cultura/2016-04-27-Rui-Chafes-no-Premio-Pessoa-O-que-move-o-mundo-sao-as-forcas-nao-sao-as-formas-nem-os-objetos>
- Chafes, R., & Matos, S. A. (2015). *Sob a pele* (1.a edição). Documenta.
- Cheetham, C. (2013). *Le catalogue et ses hybrides: Expositions, Toulouse, École supérieure des beaux-arts de Toulouse, 28-30 octobre 2011, Paris, Le Moinsun, 27-29 avril 2012, Vancouver, Bibliothèque de l'université Emily Carr, Nancy, École supérieure d'art de Nancy, novembre 2012*. Association Catalyst.

Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist – Galerie. (1999).

TRANS> #6, <https://galerie.international/conversation-between-seth-siegelaub-and-hans-ulrich-obrist/>

Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Dafne Editora.

Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. Granary books.

Duffy, O. (2017). *What Was Dematerialization? (And What Does It Mean in the Age of «The Cloud»?)*. Artspace.

http://www.artspace.com/magazine/art_101/what-was-dematerialization

Dupeyrat, J. (2018). *Revue Faire, to look at things*. 11.

Entrevista a João Maria Gusmão. (2021). Contemporânea.

<https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2021/entrevista-joao-maria-gusmao>

Folgado, M. (2022). *JONAS AND THE WHOLE - Arquitetura e Design* |

ARTECAPITAL.NET. http://www.artecapital.art/arq_des-191-jonas-and-the-whole

Folgado, M. (2022). «O QUE CALQUEI?» SOBRE A EXPOSIÇÃO UM MÊS

ACORDADO DE ALEXANDRE ESTRELA | MADALENA FOLGADO |

ARTECAPITAL.NET. <http://www.artecapital.art/opinioao-229-madalena-folgado--o-que-calquei-i-sobre-i-a-exposicao-i-um-mes-acordado-i-de-alexandre-estrela>

<http://www.artecapital.art/opinioao-229-madalena-folgado--o-que-calquei-i-sobre-i-a-exposicao-i-um-mes-acordado-i-de-alexandre-estrela>

<http://www.artecapital.art/opinioao-229-madalena-folgado--o-que-calquei-i-sobre-i-a-exposicao-i-um-mes-acordado-i-de-alexandre-estrela>

Galeria Miguel Nabinho (Diretor). (2022, setembro 2). *Ana Jotta—September Song exhibition interview (English Subtitles)*.

<https://www.youtube.com/watch?v=EMEGfD136sl>

Gonçalves, S. (2014). *Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição: Modelo editorial para a produção académica do mestrado em design de comunicação e novos media*.

Joyeux-Prunel, B. J. (2015). *Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History*. 4(8), p.84.

Keller, C., Willems, R., & Culturgest (Eds.). (2006). *Books make friends: [Published on the occasion of the Exhibition Roma Publications 1 - 90 in Culturgest, Lisbon, from May 20 until August 27, 2006] = Os livros fazem amigos*. ROMA Publ. [u.a.].

Lapa, P. (2012). *PEDRO LAPA - Entrevista | ARTECAPITAL.NET*.
<http://www.artecapital.net/entrevista-143-pedro-lapa>

Leitão, C. (2016). *Catarina Leitão – Tipo.pt*.
<https://www.tipo.pt/entrevistas/catarina-leitao/>

Lippard, L. R. (2014, fevereiro 11). Seth Siegelaub (1941–2013). *Artforum*.
<https://www.artforum.com/passages/lucy-r-lippard-on-seth-siegelaub-1941-2013-45178>

Llansol, M. G., Proença, P., Lopes, S. R., & Llansol, M. G. (2017). *O livro das comunidades* (1.a edição na Assirio & Alvim). Assirio & Alvim.

Lourdes Castro, Todos os Livros (Catálogo comprovado) by Sistema Solar— Documenta—Issuu. (2017, agosto 9).
https://issuu.com/sistemasolar/docs/_lourdes_castro_todos_os_livros_

Ludovico, A. (2012). *Post-digital print: The mutation of publishing since 1894*. Onomatopee.

- Matos, S. A. (2015). *Entrevista a Sara Antónia Matos* (Colectivo de Curadores (Alda Galsterer e Verónica De Mello)) [Comunicação pessoal].
- Morton, T. (2021, janeiro 21). *being-ecological-timothy-morton.pdf*—*Are.na*.
<https://www.are.na/block/10338831>
- Novalis, & Chafes, R. (1992). *Fragmentos*. Assírio & Alvim.
- O'Brian, M. (2019). *Turning pages*. http://www.china.org.cn/arts/2019-11/15/content_75411595.htm
- Obrist, H. U. (2008). *A brief history of curating*. JRP-Ringier les Presses du réel.
- Pires do Vale, P. (sem data). *Aos vossos lugares! —Aos Vossos Lugares*. Aos vossos lugares! Obtido 23 de fevereiro de 2023, de <http://aosvossoslugares.com/p7294588/>
- Rito, A. (2023). *ANA RITO - Entrevista | ARTECAPITAL.NET*.
<https://artecapital.art/entrevistas>
- Romana, A. J. das N. P. F. da. (2018). *Estória/história do livro de artista em Portugal*.
- Roth, A., Aarons, P., Lehmann, C., & Kastner, J. (Eds.). (2017). *Artists who make books*. Phaidon.
- Sardo, D. (2016). *Delfim Sardo – Tipo.pt*. <https://www.tipo.pt/entrevistas/delfim-sardo/>
- Sarmiento, J. (2016). *Julião Sarmiento – Tipo.pt*.
<https://www.tipo.pt/entrevistas/juliao-sarmiento/>

Seth Siegelaub: *Beyond Conceptual Art—YouTube*. (2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=XITXYVx8O9I&t=25s>

Siegelaub, S. (2016, março 15). «*You don't need a gallery to show ideas*»: Orit

Gat on Seth Siegelaub at the Stedelijk. The Art Newspaper -

International art news and events.

<https://www.theartnewspaper.com/2016/03/15/you-dont-need-a-gallery-to-show-ideas-orit-gat-on-seth-siegelaub-at-the-stedelijk>

Sismógrafo. (2016). *Sismógrafo – Tipo.pt*.

<https://www.tipo.pt/entrevistas/sismografo/>

Stand. (2021). *O STAND - Entrevista | ARTECAPITAL.NET*.

<https://artecapital.art/entrevista-304-o-stand>

Stein, G. (1926). *Composition as Explanation* (Leonard e Virginia Wool, Ed.).

The Hogarth Press.

Tarkovsky, A. (sem data). *Sculpting in time*.

vários. (2018). *A casa e o mundo* (edição de Luísa Sol e Ana Teresa

Ascensão). LATA Edições.

Vários. (2022). *STAND 1.0* (única).

vários. (1977). *Art-Rite, artists books*. 14(14).

vários. (2016). *Tiago Baptista e Catarina Domingues – Tipo.pt*.

<https://www.tipo.pt/entrevistas/tiago-baptista-e-catarina-domingues/>

Wandschneider, M. (2016). *Miguel Wandschneider – Tipo.pt*.

<https://www.tipo.pt/entrevistas/miguel-wandschneider/>

7. ANEXOS

7.1. Entrevista Dose

Como e quando começaram a vossa prática artística? E como é que ela se relaciona com os livros?

Maria: Nós conhecemo-nos na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 2013. Poderemos dizer que a nossa prática artística começou ao longo desses anos. Claro que, com o tempo, cada uma de nós foi traçando o seu caminho independente, aprofundando práticas e temas que não estão necessariamente ligados àquilo que é a Dose. No meu caso, acho que o meu trabalho na Dose é uma extensão do meu trabalho artístico e também mais um reflexo de um *modus vivendi*. Interessa-me preservar-me enquanto lugar de encontro, de partilha, de troca, de fluxos; e acolher e transmitir uma consciência sensorial da vida e de tudo o que dela faz parte. Claro que, se no meu trabalho pessoal, isso se manifesta através da plasticidade dos materiais, concretizando desenhos, objetos, fotografias, peças sonoras, etc; na Dose, assim como no Ócio - artist-run space do qual eu faço parte, no Porto - eu posso exercer isso na comunidade, como um modo de ser ponte, de olhar para os outros, de os poder receber e criar espaço para eles. E são ambos trabalhos que me dão imenso prazer.

Margarida: Parece-me também que tudo está relacionado, criamos a dose mas existimos com ela, não há uma separação entre projetos, nem sequer diria que há uma contaminação, mas antes que todos eles são extensões uns dos outros. Esta extensão pode não ser óbvia, muitas vezes pode nem ser consciente, mas quando analisamos em retrospectiva tudo faz sentido. No meu caso, estava a iniciar o meu mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte quando começamos a Dose, pouco depois comecei um espaço de estúdios para artistas

no Porto – o interesse na produção artística inserida numa comunidade estava lá, o pensamento sobre o que significa ver arte em diferentes contextos e como esses contextos influenciam o trabalho (seja contexto de estúdio, ou um contexto expositivo mais institucional ou até editorial) tudo isto estava presente.

Mariana: Como a Maria mencionou, conhecemo-nos e iniciámos as nossas práticas na FBAUP. Diria que partilhámos a frustração derivada da esterilidade e hierarquia académicas, esboçando projetos para lá dessas limitações; com uma ativação diferente, numa rede expandida. Daí a Dose. Sinto que essa revolta com o academicamente correto se manifesta na minha prática artística: condicionada por uma metodologia pictórica na faculdade, tem ‘derivado’ para uma materialidade e imagética simbólica, associadas ao próprio corpo e às problemáticas inerentes a crescer mulher, num tenso contexto social. Interessame estar a par de padrões de comportamento, reportados psicológica e sociologicamente. Ou testemunhos individuais, de experiências particulares. Livros e revistas são ferramentas importantes para compilar e partilhar estes testemunhos. Mas há muita verdade num na multidisciplinaridade, porque assim é a vida, também. No fundo, a valorização do trabalho pessoal na vivência coletiva, de uma intrincada relação entre as nossas subjetividades e formas em que estas se expressam, é uma exploração cativante para mim tanto a nível individual como profissional.

Quando e como decidiram começar a Dose? Para quem não conhece, podem explicar o projeto?

Maria: Então, a ideia para a Dose surgiu em 2017 - estávamos no nosso último ano de licenciatura. Queríamos olhar para dentro e valorizar aquilo que estava, naquele momento, a ser produzido pelos nossos amigos e colegas, que nós achávamos que era de grande qualidade. Não sei se terá tido influência para elas, mas acho que tendo estado na Alemanha em Erasmus me fez compreender que é mesmo uma questão de atenção. Se nós continuarmos a ignorar e a desvalorizar aquilo que é feito mesmo ao nosso lado, então isso nunca poderá

crescer. Temos de regar o nosso jardim, certo? Também nasceu de uma revolta contra a academia. Uma revolta muito saudável, eu diria, e acho que necessária. Perceber quem somos, o que desejamos, lutar por isso. É um projeto de luta, eu acho. De bater o pé e dizer, nós vamos fazer isto, e não vamos estar à espera que alguém nos ajude, ou que alguém acredite. A verdade é que as pessoas nos foram ajudando e, claro, acreditando. Mas nós estávamos apaixonadas pela ideia de poder ser o olhar que procurávamos nos outros. Poder fazer e poder olhar é um privilégio. E continua a ser.

Margarida: Fizemos a exposição que queríamos ver, e com a publicação da exposição demonstramos que estávamos conectadas com o que outros queriam ver também. A Dose tem vindo a expandir-se para lá do objeto revista, temos feito exposições em diferentes contextos, e estamos agora a colaborar com outras publicações. O projeto cresce connosco, e parece-me que tem que ser assim para se manter verdadeiro. Nós começamos a Dose há 5 anos, nós não somos as mesmas pessoas e o projeto também não é o mesmo, e parece-me que por isso é que se mantém relevante, porque é vivo, e porque é vivo está em constante transformação, reflete algo que é verdade e não apenas uma memória do que foi.

Mariana: Subscrevo. Não no mesmo momento que a Maria, mas também nos meus estudos estrangeiros (em Gent, no mestrado de Artes Audiovisuais, e em Roterdão, no mestrado de gestão cultural em Arts, Culture and Society) tive uma percepção crescente do valor da Dose — enquanto plataforma de exposição, livre e não impositiva. É uma publicação monocromática e semestral, objetivamente e enquanto objeto comercialmente acessível. Mas também um elemento potenciador de uma rede artística que liga espaços, criadores, publicações e público, e que cresce para lá deste formato. Como a Margarida mencionou, o projeto continuará a desenvolver a sua forma e resultados, de acordo com o que faz sentido em diferentes momentos. Ainda assim, de forma

muito atenta ao que se cria de novo, de estimulante; essa perspectiva é muito animadora para nós.

Quais foram/são as vossas referências? No início e agora.

Maria: Eu diria que não tinha referências para a Dose. Eu amava a Mousse Magazine, e livros no geral. Qualquer livro, tenho uma paixão pelo objeto livro. E nem é por livros especialmente inovadores na sua forma... Gosto muito de papel, de cadernos, de revistas, de caneta na mão ou de impressão. No meu caso, eu não estava à procura de mais nada a não ser dessa postura de alguém que tem um espaço e convida outras pessoas para mostrarem o seu trabalho. Portanto não tenho grandes referências, continuo sem ter, vem mais de um espírito, um desejo. Talvez, nesse caso, uma pessoa que é uma referência para mim é o Mauro Cerqueira, que tem a sua prática artística individual, e o espaço Uma Certa Falta de Coerência, que é uma inspiração para mim. Não tem a ver com um objeto acabado ou com procurar alguma coisa em concreto, mas sim sobre deixarmos-nos ser imbuídos por um espírito de abundância e partilha: há espaço para todos.

Margarida: Posso dizer que sempre adorei revistas e colecionei revistas e ainda o faço, o mesmo com livros mas de uma forma diferente. Trabalhei já com outras revistas, completamente diferentes da dose, e confesso que é um interesse que não se esgota. Mesmo o objeto jornal e a estética do jornal é algo que me atrai, mas referências para a dose, como a Maria disse, não havia. A dose não nasceu enquanto um objeto académico mas antes como uma revolta contra a academia, e talvez por isso nos tenhamos afastado da estrutura institucional de pesquisa e execução.

Mariana: Não tendo trabalhado com outras revistas, também colecionava revistas durante a minha adolescência; de moda, principalmente. Não querendo contradizer as minhas colegas, lembro-me de adorarmos a revista Apartamento,

de entrevistas a figuras culturalmente cativantes e fotografia do interior das suas casas. Mesmo assim, bastante diferente da Dose. A nível pessoal e na altura do lançamento, adquiria ocasionalmente revistas literárias de pequena tiragem, de poesia ou ensaios. Gostava da surpresa; ainda agora, prefiro arriscar em livros de autores desconhecidos com uma premissa promissora do que em nomes super reconhecidos. Em qualquer caso, é um vício meu comprar livros e revistas. Adoro a portabilidade e qualidade de algo impresso, enquanto objeto. Recentemente, comecei a comprar livros de crianças, com o mínimo texto possível. Há alguns autores e ilustradores incrivelmente poéticos e evocativos. Lembro-me especialmente de um livro intitulado Tudo o que quiseres, da editora Planeta Tangerina: impresso monocromaticamente, não tem senão os contornos de formas, para serem preenchidos com desenhos ou rabiscos; literalmente, com tudo o que quisermos. Esta é uma associação póstuma à criação e anos de desenvolvimento da dose, mas com uma forte relação visual com a mesma.

Como escolhem os artistas que são seleccionados?

Maria: Agora fazemos a seleção por Open Call. É assim desde o quinto número da dose. Abrimos a Open Call e recebemos cerca de uma centena de candidaturas, não tem fugido muito a isso. Depois cada uma vê os portfólios, e quando conversamos cruzamos a nossa seleção individual. O nosso gosto pessoal tem-se vindo a afinar e parecemos caminhar cada vez para mais perto uma das outras. Tem sido um processo bonito.

Margarida: Nos primeiros 4 números fazíamos convites a artistas que conhecíamos e de quem acompanhávamos o trabalho, mas a abertura da Open Call foi muito boa para expandir o nosso conhecimento (inevitavelmente limitado) daquela que é a produção artística contemporânea. Sinceramente é das minhas partes favoritas ver os portfólios, é um verdadeiro privilégio a cada 6 meses podermos ver trabalho de tantos artistas, quase como uma newsletter do que se

tem andado a passar no mundo da arte. Temos que escolher 12, o que não é fácil, mas 6 meses depois há mais.

Mariana: Subscrevo. É super estimulante ver portfólios diferentes e com trabalho frequentemente tão interessante, visual e conceptualmente. A seleção é inevitavelmente subjetiva, e aconselhamos sempre a que um artista se candidate mais uma vez em caso de não- participação em determinado número. As submissões são em grande número, e isso dificulta a participação de todos os artistas que desejaríamos publicar numa publicação com páginas limitadas.

Qual a tiragem que fazem das revistas?

Maria: 300.

O lançamento que presenciei nos PADA studios, teve também uma exposição de alguns artistas. Mas a vossa revista já é uma exposição em si, em formato de papel. Querem falar um pouco sobre isto?

Maria: Sim, nós fazemos exposições também, porque como dissemos antes, não temos especial interesse no objeto revista, muito mais no mostrar trabalho do qual gostamos. Por isso faz todo o sentido fazermos exposições nos lançamentos, continuar a mostrar artistas que já trabalharam connosco há alguns anos, manter essas relações vivas e saudáveis. É super divertido fazê-lo, também ir conhecendo as pessoas que têm estes espaços de exposição. É integrar uma rede de pessoas e poder também ir colocando gente dentro dessa rede. Queremos ser permeáveis e dar mãos, e ajudar. Não faz sentido fechar portas, não avançar por certos caminhos só porque não parecem boas soluções. É preciso ir e experimentar.

Margarida: Acima de tudo o projeto não é estático. A revista é uma perspectiva expositiva, mas nós não temos apenas uma perspectiva, nem nos interessa ter.

Mariana: Um dos nossos objetivos é o de expandir acesso — de artistas a público, de público a arte. A revista é, por si um espaço de exposição; mas aprofundar relações com os artistas publicados e criar novas possibilidades de experienciar os seus trabalhos, em inesperada relação com outros trabalhos e espaços, também constitui o cerne da nossa prática de curadoria e edição.

Quais as potencialidades ou dificuldades do livro como forma artística?

Maria: Então, eu acho que o livro tem uma grande dificuldade que é que já tem uma forma. Pode-se experimentar, mas eu tenho tendência a perder o fascínio por esses objetos que repensam o livro como objeto artístico. Eu adoro a banalidade do livro, do livro barato. Não acho que o livro tenha de ser um objeto precioso para ser valorizado. Dos livros que tenho que mais gosto, são os que me custaram 1€ num alfarrabista, que estão usados, que viveram a sua vida. Eu gosto muito do livro por isso. Enquanto objeto artístico, acho que é muito limitador, e também será por isso que temos vontade de fazer exposições e residências, porque queremos muito fazer outras coisas. Como servir o papel que temos na dose, mas num espaço físico? Numa galeria de x ou y dimensões? Numa residência em conjunto com 20 artistas? A nossa missão vai muito para além do objeto revista ou livro.

Margarida: Há no livro o romantismo da posse, pode tornar-se nosso. Acho que essa vontade de possuir não deve ser ignorada, porque qualquer que tenha sido a experiência expositiva, no livro há a possibilidade de a reviver, e assim o tempo da obra é totalmente diferente, e também o é a relação do público com a obra. Para o artista tem muitas limitações físicas, naturalmente, mas esta é apenas

uma parte do trabalho, não a sua totalidade. Diferentes exposições em diferentes contextos e formatos refletem sempre apenas parte daquilo que foi o trabalho, portanto parece-me que a principal questão aqui será, qual o interesse do artista no objeto livro? Se este interesse existir, então o objeto faz sentido, se não, não deve ser forçado.

Mariana: Penso ter respondido introdutoriamente a esta questão face a uma pergunta anterior. O livro, de artista ou literário, é um cofre de informação — seja visual, escrita, até musical. Contém, assim, um infinito potencial. Como a Maria, também não faço questão de tratar os meus livros como preciosos, intocáveis. Uso-os bastante, transporto-os bastante, sujo-os bastante; mesmo quando são livros de artista ou monografias mais caras. Vejo-os, principalmente, como ferramentas inspiradoras para a criação de outros objetos artísticos. O seu formato tem constrações que lhe são inerentes, mas há ainda um potencial vasto de exploração da página e de diferentes linguagens, diria?... Claro que o espaço livre e tridimensional é muito mais emancipador, mas defenderia a importância do livro ou revista enquanto arquivo que fica e que se herda e que se consulta, por vezes muito para lá de um evento pontual.

Podem falar-me sobre outro projecto que admirem? Algum livro de artista em particular com o qual tenham uma relação ou que achem pertinente destacar?

Maria: Eu vou aproveitar para destacar o livro de Mattia Denisse, Cata Log Cata Strofe, que nasceu da exposição Hápax, apresentada na Culturgest no verão do ano passado. Acho que é super perspicaz e inteligente a materializar, na forma do livro, uma exposição, e coloca questões super interessantes do diálogo que se estabelece entre o artista e o 'leitor', recorrendo a narrativas, e também a um método de catalogar obras, mas fugindo ao objeto catálogo. E também o livro da Dayana Lucas, Prova de Vida, que mostra um conjunto de desenhos que são

ferramenta e testemunho de um percurso de vivificação do seu espírito após um incidente. É lindíssimo e toca-me muito o trabalho da Dayana, no geral.

Margarida: Voltando um pouco ao conceito de *modus vivendi* como proposto pela Maria em resposta à primeira pergunta, vou colocar aqui um artista como projeto em que tenho pensado muito ao longo do último mês, David Lynch. Vi toda a sua filmografia em Janeiro, alguns dos filmes já tinha visto, outros não, mas fiquei tão envolvida naquele universo que comecei também a ver as entrevistas, pinturas, livros – toda a produção artística de Lynch. A relevância da minha indicação não estará certamente na especificidade do conceito de “projeto” mas antes num entendimento mais alargado do que isto significa. A forma como expomos os nossos pensamentos é sempre uma decisão, talvez num contexto artístico esta decisão seja mais consciente do que noutros. Assim, tendo para me interessar pelo todo do trabalho, que acaba por ser também como escolhemos os artistas que integram a Dose – não através de um trabalho específico, mas enquanto um todo, uma pessoa que nos deixa curiosas com a sua futura produção. Neste momento estou a pensar em David Lynch, é uma resposta temporária, mas é verdadeira.

Mariana: Como mencionado anteriormente, estou numa fase de apreciação de livros infantis. São peculiares livros artísticos, com uma potencial qualidade participativa na sua própria concretização. Além disso, destacaria a *Parallel Encyclopedia I e II*, da artista Batia Sutler; o *Schaubuch: Skulptur*, da fotógrafa Aglaia Konrad. São exclusivamente visuais, de associação relativamente livre e dependente da disponibilidade de quem folheia para reconhecer significado no que vê, para se ameigar aos objetos propostos nas páginas. Também gostei muito do livro *Hives, 2400 B.C.E. – 1852 C.E.*; não tanto um livro de artista como um ensaio visual sobre a história das colmeias ao longo de séculos. Poderia destacar outros livros, mais densos textualmente (como da dupla Pedro Paiva e João Maria Gusmão, por exemplo), mas seria desonesto da minha parte fingir que os li completamente ou que me influenciam tanto como inteligentes

compilações visuais, com espaço para elos subjetivos e apropriação de estímulos plásticos singulares.

7.2. Entrevista Stand

Primeiramente, e para quem não conhece ainda, podem explicar o projecto do Stand?

Filipa: O Stand é um projeto de investigação de artes plásticas e de práticas contemporâneas que tem como espaço principal um concessionário real de automóveis, localizado na Avenida General Roçadas, em Lisboa. Este espaço é muito importante para o projeto porque tem uma presença física e visual muito específica e forte, ocupando muito espaço - o que influencia muito o projeto a nível formal. O projeto do Stand é um projeto de desfrute, pretende não seguir nenhuma lógica temporal precisa, permitindo-se a acontecer apenas quando é possível esse desfrute, e tentando escapar sempre a uma lógica de resposta a um mercado - que neste caso seria o artístico. É normalmente pensado por temporadas de programação, em que se trabalha um conceito e uma proposta curatorial e apenas a partir daí se integra a programação com outros atores e atrizes. Quem pensa no Stand somos eu (Filipa Nunes), o Diogo e a Marina; trabalhamos as três em diferentes partes da cadeia de valor da produção artística contemporânea, que se vão cruzando; e essa multidisciplinaridade é aquilo que nos permite ter menos limites no nosso encontro.

Como começou a vossa prática artística? E como é que ela se relaciona (ou não) com o livro/publicação?

Filipa : A prática... penso que estás a falar do Stand. Focando nesse projeto, é importante destacar que, mal começou, sabíamos que queríamos fazer um livro - porque é a única forma de vingar uma exposição! É a única forma de a continuar no tempo. As fotografias não são suficientes, é preciso pensamento sobre o que está a ser feito. E por isso sabíamos que ia haver um livro. Não sabíamos como nem quando mas sabíamos que ia haver um livro.

Quais foram/são as vossas referências? No início e agora.

Filipa: Então... é uma boa questão. Eu acho que a maior referência vem mesmo do mundo do automóvel, porque de facto, acabámos por ficar muito conectadas a esse universo. Depois claro que há inúmeras referências que vêm do mundo das artes plásticas, porque a maior parte de nós tem formação artística e há uma parte do projeto que é muito importante, que é a nossa comunicação, que bebe muito daí... Quando fazemos a proposta de comunicação do projeto nunca é apenas isso - é já parte integral do projeto, de certeza. Então, as nossas referências são, mais do que outros projetos semelhantes, seriam artistas e processos mentais.

Como escolhem os artistas que convidam?

Filipa: Isto tem-se alterado, porque a primeira temporada já foi há algum tempo. No início tínhamos acabado de chegar a Lisboa e de começar o projeto, e acho que convidámos redes de afeto; no fundo pares que tivessem interesse em ter este momento de desfrute connosco, e de pensamento. Entretanto as escolhas estão a mudar, de acordo com discursos que achamos mais relevantes - não que os anteriores não tenham sido, mas falo de discursos que atualmente achamos que têm de ter um lugar, que são relevantes e que é necessário que haja espaço para eles - que nos interessam como coletivo e como seres pensantes.

O que é, para vocês, a publicação que nasceu do Stand? Como a vêem?

Filipa: O livro do Stand é importantíssimo. É a nossa primeira temporada, é o primeiro elemento histórico do Stand. É o nosso primeiro contributo para a História, digamos assim. Claro que, mal ele foi impresso, já podia ser outro... Isto é sempre assim. E importa aceitar isso. É um livro muito importante para nós e é fruto de muito trabalho nosso... e foi também muito difícil reunir as condições todas para o fazer da forma que queríamos, com o orçamento que queríamos.... E poder ter esse momento! Dizer “ Vamos fazer um livro desta forma, com estes

cortes, com estas cores, com esta impressão, com este papel...” Neste caso porque conseguimos um apoio para isso e foi muito bom. Acho que foi um lugar de grande liberdade, este primeiro livro.

Que tiragem fizeram?

Filipa: Fizemos uma tiragem de 250 exemplares.

Quais as potencialidades ou dificuldades do livro como forma artística?

Filipa: O livro é tudo! Ou seja, o livro é mesmo muito importante. Para o presente, para o futuro, como ferramenta... como noção comunitária do projeto, como vontade de partilhar, como vontade de chegar a mais sítios... No final, depois de tudo, vai haver sempre o livro.

Podem falar-me sobre outro projeto que admirem? Algum livro de artista em particular com o qual tenham uma relação ou que achem pertinente destacar?

Filipa: Este livro teve como referência centenas de outros livros e catálogos. Às vezes apenas um detalhe... Não consigo indicar um em particular...foram muitos. Foi feito muito trabalho de pesquisa e de pensamento sobre isso. Em relação a projetos que sejam referenciais para nós, em Portugal, em particular, existe a Pedreira, no Porto, que também foi fundada pela Marina e que consideramos o projeto com o qual partilhamos mais key-words em comum. Somos muito fãs do projeto do Bruno Zhu, a “Maior”. Somos fãs de alguns elementos do projeto sem dúvida.

7.3. Entrevista Sismógrafo

Primeiramente, e para quem não conhece ainda, podem explicar o projecto do Sismógrafo?

Rita: Desde que nasceu, o Sismógrafo já teve algumas mudanças na sua estrutura. Quando se iniciou vinha de uma vontade de combater aquilo que se sentia que era uma falha na cidade, em termos culturais. O Sismógrafo começou a programar em 2014, a associação nasceu antes, em 2013 – somos a associação cultural salto no vazio. Nessa altura o Porto não tinha oferta cultural praticamente nenhuma a não ser a grande instituição de Serralves. O Sismógrafo começou por ser um grupo enorme de pessoas que faziam parte desta associação, que tinha como objetivo, no fundo, criar uma estrutura que oferecesse à cidade aquilo que sentíamos falta e também criar uma rede de apoio para artistas que faziam parte desta associação. Então o objetivo era fazer exposições, divulgar o trabalho das pessoas, e ao mesmo tempo tentar que essas pessoas fossem remuneradas de alguma forma. Ao longo do tempo foram aparecendo outro tipo de obrigações que nem sempre eram compatíveis com a vida pessoal de cada um e aquele que era um grupo enorme (desde médicos a pilotos de avião, artistas, designers...) começou a ir estreitando. Hoje em dia somos 9 pessoas, entre as artes plásticas e a ligação de dois dos membros à filosofia. Quando começou o programa, pelo grupo de pessoas que tinha, o foco foi mais eventos musicais, lançamento de livros, encontros de poesia e exposições. Com o passar dos anos começámos a dedicar-nos sobretudo às exposições. Hoje em dia temos uma programação de seis exposições por ano, temos um ciclo de performances que acontecem nos intervalos das exposições... Temos um programa público, que começou o ano passado e que tem como objetivo chegarmos à comunidade estudantil e a camadas mais jovens e/ou mais velhas. Estamos a desbravar esse terreno. E temos claro, o programa das publicações, em que fazemos dois livros de artista por ano, sendo que também estamos a lançar uma coleção de cadernos das imagens de pensamento (outro ciclo de conferências que fazemos).

Porque é que, dentro do Sismógrafo e da programação artística que têm, nasce o objeto livro?

Rita: A presença da Maria João, uma das fundadoras, que é a designer, é fundamental para justificar essa questão, à partida. Ela é a ligação da arte à literatura e à poesia, no Sismógrafo. De qualquer forma, o livro é um objeto que penso ser comum a todos nós. Interessa-nos não só como livro mas como desafio artístico, sempre. E trabalha-se sempre em diálogo com os artistas. Já é uma coisa tão importante no Sismógrafo que já é impossível negar o livro... Temos muitos casos diferentes, no entanto. Alguns nascem das exposições aqui, outros nascem sem exposição... outros acompanham uma exposição mas não são sequer sobre o mesmo material nem as mesmas peças... Depende muito. Mas são objetos artísticos.

Quais foram/são as vossas referências? No início e agora.

Rita: É sobretudo o diálogo com os artistas e aquilo que nasce daí. Mas seria mais justo ser a Maria João a responder porque eu não estou no Sismógrafo desde início. Sei que uma das coisas principais é não haver uma linguagem específica nem fechada. Cada caso é um caso e cada projeto é um projeto. E é muito visível em todos os nossos livros. E são todos pensados pela mesma pessoa. Isso é muito interessante. E haver conversa constante também é muito importante.

Como escolhem os artistas que convidam?

Rita: Desde 2021 o Sismógrafo mudou. Até essa data a direção artística era levada a cabo pelo Óscar Faria, que, entretanto, já não está connosco. Desde esse momento nós decidimos que o coletivo tem uma direção artística coletiva. Todos nós somos diretores artísticos. Vamos partilhando um documento com nomes e ideias e vamos conversando sobre isso... dissecando... e marcamos reuniões para decidirmos. Ao mesmo tempo também incluímos as propostas que

nos fazem. Tem sido sempre assim. Depois, claro, vão-se formando linhas de pensamento, naturalmente. Esqueci-me de mencionar há pouco mas pode fazer sentido agora... Também temos um programa de internacionalização – basicamente o Sismógrafo vai a um espaço lá fora, semelhante ao nosso no sentido de ser independente e não institucional, e depois essas pessoas vêm também ao Sismógrafo e ocupam um bloco da exposição. Cria-se esse momento para o movimento e circulação, para a expansão... Queremos abrir esse lugar para acontecer uma exposição coletiva, porque até então foram sempre exposições individuais... Isso acontecia para que os artistas terem esse momento próprio e visibilidade.

O que são as publicações que nasceram dos projectos? Catálogos? Livros de artista? Uns mais uma coisa outros mais outra? Como definem isso?

Rita: Maioritariamente são livros de artista. Temos apenas um que é assumidamente catálogo. Depois há outro livro que fica no meio... Há híbridos... Mas nenhum é catálogo convencional...

Que tiragem costumam fazer?

Rita: Tanto temos coisas de 46 exemplares, na altura em que tudo era feito à mão, nas banheiras das casas de banho (risos) ... como temos outros com mais... 150, 300...Varia, dependendo do orçamento e das condições.

Quais as potencialidades ou dificuldades do livro como forma artística?

Rita: As potencialidades acho que são sobretudo dar-te a possibilidade de pensares o trabalho de uma outra forma. O objeto livro pode ter tantas formas... Isso é uma grande possibilidade. É mágico porque expande a sua forma geométrica e pode conter muitas coisas. E é um desafio maravilhoso para os artistas. Acho que as dificuldades serão sempre o orçamento e a falta de tempo... o livro depende de muita troca de ideias e de diálogo... Nem sempre há tempo para tudo.

Podem falar-me sobre outro projecto que admirem? Algum livro de artista em particular com o qual tenham uma relação ou que achem pertinente destacar?

Rita: Em Lisboa, por exemplo, o Homem do Saco e também os Von Calhau que têm uns livros, por acaso desenhados pela Maria João (risos) mas são objetos que eu gosto muito. E o Paralaxe, claro, é um projeto muito bonito.

7.4. Folha de sala da exposição “Algo se mexeu”

ALGO SE MEXEU ÚTERO

Inês Raposo | Filipa Almeida | Miguel Tavares 2-5 Junho 2022

Algo se Mexeu apresenta a condição de hipersensibilidade.

Vive-se a desordem das dimensões, a reviravolta da perspetiva do interior e do exterior- consequência do excesso de estímulos que leva o corpo a colapsar, não conseguindo conter em si todas as mensagens sensíveis.

“Procuro nos cofres que me cercam brutalmente

Pondo em pânico os sentidos e desordem

Em caixas profundas, profundas

Como se não fossem mais deste mundo” [1]

Percorremos uma arquitetura que nos fragmenta e nos estilhaça e que, por vezes, esquece de nos integrar. Um ilimitado que nos esmaga. Por entre este nevoeiro, cega- nos a luz daquilo que não vemos. A luz artificial e o som crescem exponencialmente até ao apagão.

“Quando tudo voltava à ordem, o único sinal que eu recebia disso era uma súbita e extraordinária faculdade de amor pelos ruídos, vozes, perfumes, movimentos, cores e formas, que de repente se tornavam diversamente perceptíveis e de uma presença familiar que me encantava.” [2] Os objetos-lembranças restituem o espaço - de repente, somos da mesma textura que o mundo - há um fluxo contínuo do qual somos parte e que não vemos de acordo com o invólucro exterior, mas a partir de dentro. Está tudo - não à nossa frente mas à nossa volta. Trata-se de uma união de ver e ser visto, onde nos encontramos confundidos com a grandeza noturna. Somos seres videntes e visíveis. Somos o mútuo, o encadeamento, o dominó, numa relação de fusão com o mundo exterior, onde as coisas parecem acompanhar-nos, iluminando a nossa solidão. Aqui os objetos ganham formas, crescem e brilham - formando uma constelação, uma imensa miniatura de um cosmos que nos murmura. No ar, há sempre uma mosca

que não cessa de nos perseguir. Não somos observadores ausentes, pelo contrário, testemunhamos o tempo de recepção. Sem parecer sonhar, as figuras aparecem familiarmente, “e ela lavava e varria na companhia dos anjos”. [3] Um corpo que espreita ou sobrevoa, uma cortina que nos encerra ou que nos desvenda? Olhar atento. Aparição e desaparecimento contínuos- então, o corpo despe-se para vir fundir-se com o mundo. Andre Marchand disse, depois de Paul Klee: “Numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti, em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... Eu estava lá, à escuta... Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo... aguardo ser interiormente submergido, enterrado. Eu pinto, talvez, para me emergir.” [4]

Esta exposição é esse nevoeiro, essa luz de presença e essa mosca sempre a zumbir. O mundo como movimento contínuo, um incessável rasgo. Podemos ouvir a sinfonia eterna do vento, num bramido redondo e rodopiante, o movimento dos astros mudos, em expansão - para nos lembrar que aqui, agora, a cada instante - algo se mexeu.

[1] Gaston Bachelard in A Poética do Espaço, p.254

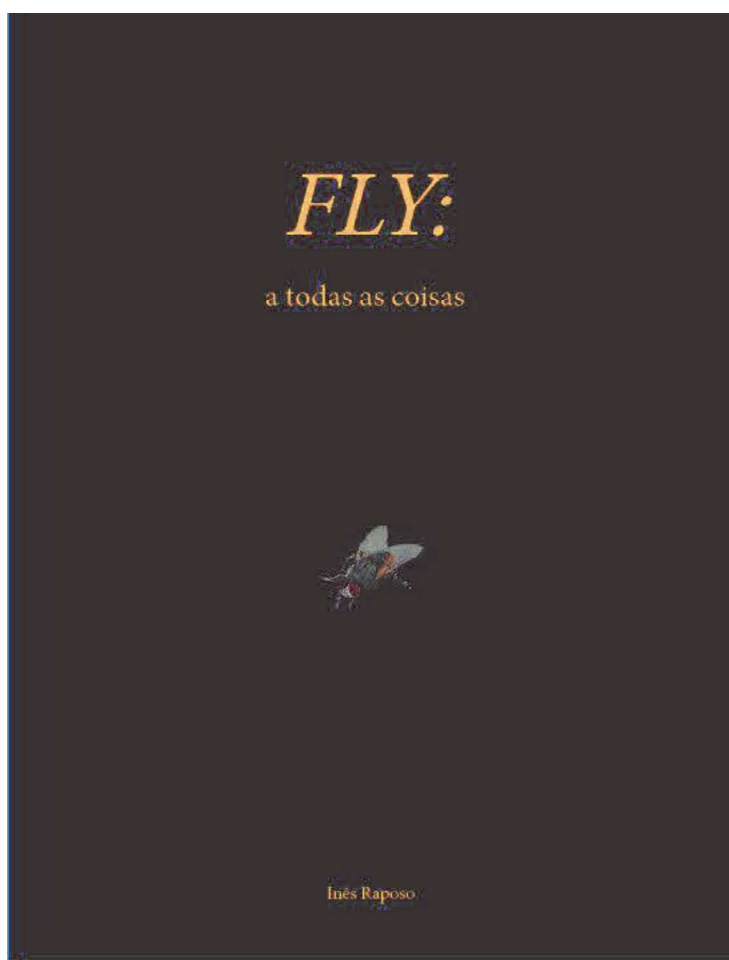
[2] Gaston Bachelard in A Poética
do Devaneio, p.155

[3] Gaston Bachelard in A Poética do Espaço, p.241

[4] Merleau Ponty in O Olho e o Espírito, Vega, Passagens,

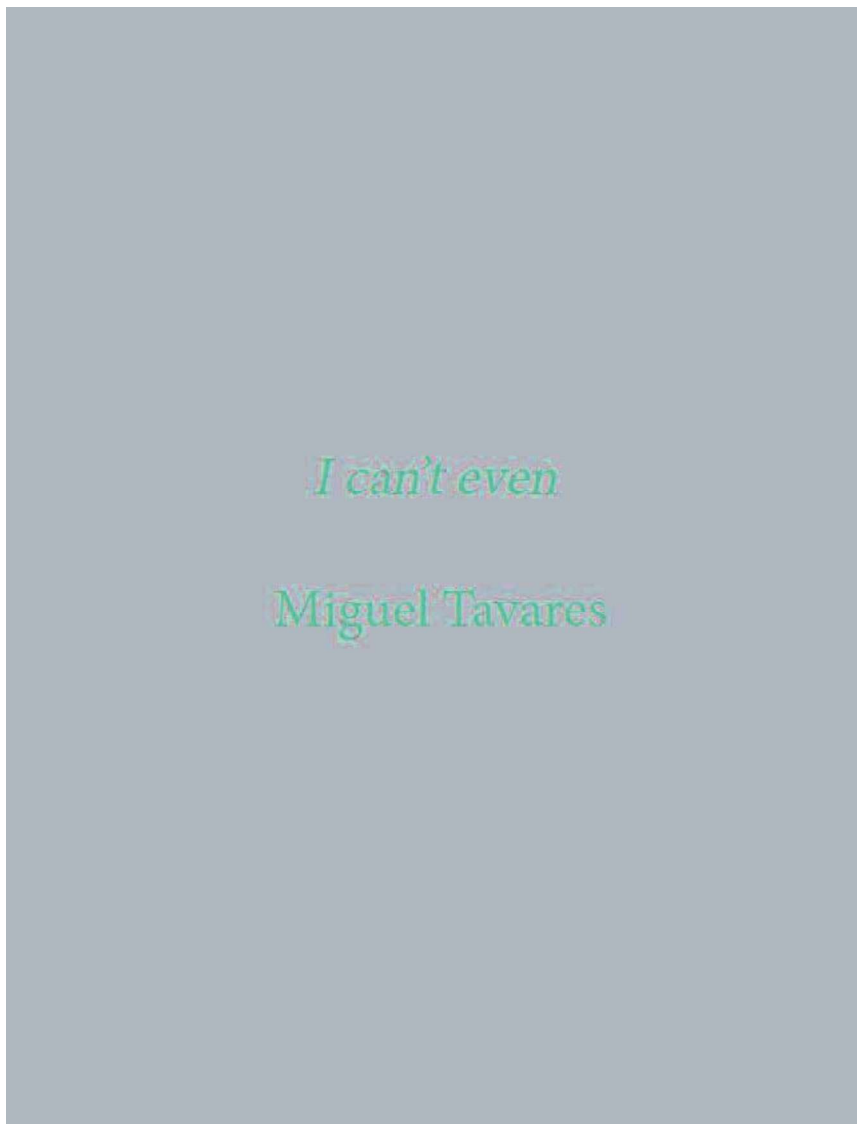
7.5. Registos de pormenores das publicações realizadas

FLY: A TODAS AS COISAS





I CAN'T EVEN:





SOL DE NOITE:



