

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE ARQUITETURA



CARTOGRAFIAS DE UMA HERANÇA CULTURAL

**Uma sinergia entre as práticas arquivísticas
e editoriais contemporâneas**

José Miguel Fernández Abreu

Trabalho de Projeto

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

Trabalho de Projeto orientado pela Prof(a). Doutora Sofia Leal Rodrigues

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, José Miguel Fernández Abreu, declaro que a presente dissertação/trabalho de projeto de mestrado intitulada “*Cartografias de uma Herança Cultural – Uma sinergia entre as práticas arquivísticas e editoriais contemporâneas*”, 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.

José Miguel Fernández Abreu

Lisboa, 25 de outubro de 2024

RESUMO

Apesar da sua ambivalência, entender o arquivo é considerá-lo verdadeiramente um laboratório experimental, face às suas imposições canônicas, sejam elas ideológicas ou estruturais. É no arquivo que conseguimos apreender os fragmentos que estão ao nosso redor e assumir as suas vidas, as suas narrativas e os seus “signos”, pensando simultaneamente, como podem ser retrabalhados ao criarem relações dinâmicas num espaço-tempo. Permitimo-nos estudar os seus fenómenos e questionar de que forma ele funciona.

Ainda em contexto, é pertinente identificar a análise realizada ao modo como podemos compreender a imagem (ou se quisermos também a fotografia) como um discurso inteligível, evidenciando relações com a memória e, proporcionando métodos construtivos do arquivo. É num jogo, entre a memória e a imagem, que podemos ativar processos criativos e identitários que facultam a conjugação das práticas arquivistas com as artísticas.

O presente projeto trabalha na maneira como uma herança cultural pode ser reconfigurada, através do recurso à criação de um “arquivo diaspórico” (a partir de material (re)apropriado) que se materializa, por sua vez, numa publicação de autor. Um projeto que procura questionar a posição do designer, nos atos paralelos entre as práticas arquivísticas e as práticas editoriais. A particularidade do objeto é a de agir no arquivo, por metodologias editoriais, arquivísticas e artísticas, numa publicação que propõe interações interdisciplinares com recetor.

Por fim, o propósito de construir especificamente um arquivo diaspórico no projeto, faz com que se criem diálogos sobre políticas de representação ou uma perspetiva étnica daquilo que se pode “enunciar” no arquivo, de modo a entendê-lo numa noção de construção social, histórica e multicultural.

PALAVRAS CHAVE:

Arquivo Diaspórico, Memória, Imagem, Publicação de Autor, Arte Contemporânea

ABSTRACT

Despite its ambivalence, to understand the archive is to consider it truly an experimental laboratory, in the face of its canonical impositions, whether ideological or structural. It is in the archive that we are able to grasp the fragments that are around us, and take on their lives, their narratives and their "signs", while thinking about how they can be reworked by creating dynamic relationships in space-time. We allow ourselves to study its phenomena and question how it works.

Still in context, it is pertinent to identify the analysis carried out on how we can understand the image (or if we also want photography) as an intelligible discourse, showing relationships with memory, and providing constructive methods for the archive. It is in a game between memory and image that we can activate creative and identity processes that allow archival and artistic practices to come together.

This project works on how a cultural heritage can be reconfigured by creating a "diasporic archive" (from (re)appropriated material) which in turn materializes in an author's publication. This project seeks to question the position of the designer-archivist, as well as the parallel and conjugative act of archiving and publishing. The object's particularity is to act in the archive, using graphic/editorial, archival and artistic methodologies in a publication proposing interdisciplinary interactions between the recipient and the reader.

Finally, the purpose of specifically building a diasporic archive in the project leads to dialogues about the politics of representation or ethnic analyses of what can be "enunciated" in the archive, in order to understand it in terms of a social, historical and multiculturalism.

KEYWORDS

Diasporic Archive, Memory, Image, Author's Publication, Contemporary Art

AGRADECIMENTOS

Desde já, quero agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Sofia Leal Rodrigues, que foi muito paciente e disponível, ao me acompanhar com todo o seu apoio e conhecimento em momentos mais dúbios do processo.

Gostava também de agradecer à Carla Ribeiro, ao Bernardino António, ao Joel Isaac, ao Luís Valente, ao Simon Hermida, ao Louis Porter, a Rahel Zoller, a Letícia Burkardt, a Filipa Valladares, ao Miguel Ângelo Martins e aos técnicos da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por terem contribuído (de alguma maneira) na execução deste trabalho de projeto, auxiliando-me com a sua sabedoria e enriquecendo o processo.

Por fim, quero agradecer à minha Mãe e a minha Irmã pelo vosso amor incondicional, como também agradeço aos meus amigos que, maioritariamente, estiveram comigo nesta batalha. Obrigado pelo vosso apoio.

Dedico este trabalho a um futuro auspicioso à minha Venezuela, às minhas origens inolvidáveis.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	13
1.1. Objeto de Estudo.....	14
1.2. Tópico de Investigação	14
1.3. Problematização	14
1.4. Questões de Investigação	14
1.5. Objetivos Gerais e Específicos.....	15
1.6. Metodologias e Estrutura	15
1.7. Benefícios	19
1.8. Fatores Críticos de Sucesso.....	19
1.9. Disseminação	19
2. ESTADO DA ARTE	20
2.1. Capítulo 1 — A Interioridade do Arquivo	20
2.1.1. Breves Fundamentos do Arquivo	20
2.1.2. As Modelações de um Arquivo Diaspórico.....	23
2.1.3. Memórias de uma Herança Cultural	24
2.2. Capítulo 2 — Os Discursos Entre a Imagem e a Memória	26
2.2.1. A Subjetividade da Imagem.....	26
2.2.2. As intersecções entre a Memória e a Fotografia	29
2.3. Capítulo 3 — O Laboratório Experimental do Arquivo	32
2.3.1. O Contexto do Arquivo na Arte Contemporânea.....	32
2.3.2. As Metodologias Artísticas nas Práticas Arquivísticas	35
2.4. Capítulo 4 — Os Paralelismos da Materialidade	37
2.4.1. Breves Notas sobre as Publicações de Autor/Artísticas	37
2.4.2. A Pertinência da Tactilidade.....	39
2.4.3. A Praticidade do Design Editorial.....	41
2.5. Capítulo 5 — Análise de Casos Práticos	44
2.5.1. Rahel Zoller	44
2.5.2. Louis Porter	47
2.5.3. Miguel Ângelo Martins.....	51
3. ARGUMENTO E TEMÁTICA	55
3.1. Projeto Prático	55
3.1.1. Conceito Geral	55

3.1.2. A Construção de um Arquivo.....	57
3.1.3. Critérios e Organização do Arquivo	60
3.1.4. A Publicação Impressa.....	64
3.1.4.1. Articulação dos Conteúdos	64
3.1.4.2. A Identidade Visual do Projeto	65
3.1.4.3. Referências Gráficas e Conceptuais (Adicionais)	66
3.1.4.4. O Miolo	69
3.1.4.5. A Capa	79
3.1.4.6. Os Encartes	82
3.1.5. O Complemento Videográfico	86
3.1.5.1. A Origem	86
3.1.5.2. O Conceito	87
3.1.5.3. A Execução	87
4. CONCLUSÃO.....	91
5. BIBLIOGRAFIA.....	93
6. APÊNDICES	99
6.1. Entrevistas.....	99
6.2. Guião e Estrutura (Complemento Videográfico).....	119

ÍNDICE DE FIGURAS

Pág. 17 — Figura 1. Diagrama com a estruturação dos métodos do processo investigativo.

Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 18 — Figura 2. Diagrama com as áreas de estudo. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 37 — Figura 3. Diagrama “*Salada de Fruta*”, sobre os livros de artistas por Clive Phillpot (1982). Consultado em, https://monoskop.org/Clive_Phillpot;

Pág. 46 — Figuras 4. *Bookstand* (2023), Rahel Zoller. Consultado em, <https://rahelzoller.com/Bookstand>;

Pág. 46 — Figuras 5. *Bookstand* (2023), Rahel Zoller. Consultado em, <https://rahelzoller.com/Bookstand>;

Pág. 47 — Figura 6. *Bookstand* (2023), Rahel Zoller. Consultado em, <https://rahelzoller.com/Bookstand>;

Pág. 49 — Figura 7. *Works on Papers* (2023), Louis Porter & Rahel Zoller. Consultado em, <https://louisporter.com/WORKS-ON-PAPER>;

Pág. 50 — Figura 8. *Works on Papers* (2023), Louis Porter & Rahel Zoller. Consultado em, <https://louisporter.com/WORKS-ON-PAPER>;

Pág. 50 — Figura 9. *Works on Papers* (2023), Louis Porter & Rahel Zoller. Consultado em, <https://louisporter.com/WORKS-ON-PAPER>;

Pág. 53 — Figura 10. *Querido Amarelo* (2019), Miguel Ângelo Martins. Consultado em, <https://www.fragile-books.com/prodcuts/querido-amarelo>;

Pág. 53 — Figura 11. *Querido Amarelo* (2019), Miguel Ângelo Martins. Consultado em, <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas1/367-querido-amarelo-de-miguel-angelo-martins.html>;

Pág. 54 — Figura 12. *Querido Amarelo* (2019), Miguel Ângelo Martins. Consultado em, <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas1/367-querido-amarelo-de-miguel-angelo-martins.html>;

Pág. 56 — Figura 13. *The Venezuelan Slang Book* (2023), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 56 — Figura 14. *The Venezuelan Slang Book* (2023), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 56 — Figura 15. *The Venezuelan Slang Book* (2023), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 56 — Figura 16. *The Venezuelan Slang Book* (2023), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 58 — Figura 17. Esquema estratigráfico e do método L.A.T.C.H. Imagem, cortesia de Miguel Abreu;

Pág. 61 — Figura 18. Elementos analíticos das palavras coloquiais. “*Notas Sobre La Idea de Alboroto y Desorden em Venezuela*”, Marco Antonio Martionez. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 62 — Figura 19. Enumeração e organização dos cartões (arquivo privado) pelos distritos metropolitanos de Caracas. Imagem cortesia Miguel Abreu;

Pág. 62 — Figura 20. Distrito Metropolitano e Municipal de Caracas. Retirado em, <https://commons.wikipedia.org/wiki/>;

Pág. 63 — Figura 21. Processo de captação das imagens no Google Street View (exemplo). Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 63 — Figura 22. Atribuição das palavras coloquiais aos cartões de visita. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 66 — Figura 23. Famílias tipográficas escolhidas para o projeto: *ABC Marist* (canto superior à esquerda); *Instrument Serif* (canto superior à direita); *Baskerville* (inferior no centro). Consultado em, <http://www.identifont.com/>;

Pág. 68 — Figura 24. *The Separatrix Project* (2022). Katharina Grosse, Alexander Kluge. Spector Books. Retirado em, <https://spectorbbooks.com/book/the-separatrix-project>;

Pág. 68 — Figura 25. *The Separatrix Project* (2022). Katharina Grosse, Alexander Kluge. Spector Books. Retirado em, <https://spectorbbooks.com/book/the-separatrix-project>;

Pág. 68 — Figura 26. *Reading Susanne Kriemann* (2011). Editado por Hans Dickel e Lisa Puyplat. Sternberg Press. Retirado em, <https://node.international/archive/reading-susanne-kriemann>;

Pág. 68 — Figura 27. *Reading Susanne Kriemann* (2011). Editado por Hans Dickel e Lisa Puyplat. Sternberg Press. Retirado em, <https://node.international/archive/reading-susanne-kriemann>;

Pág. 69 — Figura 28. *Los Angeles Apartments*, 2ª Edição (2015), Ed Rusha. Retirado em, <https://www.shashasha.co/en/book/los-angeles-apartments>;

Pág. 69 — Figura 29. *Los Angeles Apartments*, 2ª Edição (2015), Ed Rusha. Retirado em, <https://www.shashasha.co/en/book/los-angeles-apartments>;

Pág. 72 — Figura 30. Esquema do layout do miolo. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 72 — Figura 31. Tipologias de Páginas: Índice Bibliográfico (à esquerda) e Índice Geral (à direita). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 72 — Figura 32. Tipologias de Páginas: Índice Bibliográfico (à esquerda) e Índice Geral (à direita). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 73 — Figura 33. Tipologias de Páginas: Biografia de Autores (canto superior esquerdo), Colophon (canto superior direito) e Marcador de Secção (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 73 — Figura 34. Tipologias de Páginas: Biografia de Autores (canto superior esquerdo), Colophon (canto superior direito) e Marcador de Secção (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 73 — Figura 35. Tipologias de Páginas: Biografia de Autores (canto superior esquerdo), Colophon (canto superior direito) e Marcador de Secção (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 74 — Figura 36. Tipologias de Páginas: Secção: Compêndio de Palavras (em cima) e Secção: Apêndice (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 74 — Figura 37. Tipologias de Páginas: Secção: Compêndio de Palavras (em cima) e Secção: Apêndice (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 75 — Figura 38. Tipologias de Páginas: Secção: Compêndio de Palavras – Imagens (em cima), Textos Corridos (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 75 — Figura 39. Tipologias de Páginas: Secção: Compêndio de Palavras – Imagens (em cima), Textos Corridos (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 76 — Figura 40. Baseline Grid (em cima), Páginas Mestre: Enumeração e Margens dos Enquadramentos dos Textos (no meio), Enquadramento de Imagens (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 76 — Figura 41. Baseline Grid (em cima), Páginas Mestre: Enumeração e Margens dos Enquadramentos dos Textos (no meio), Enquadramento de Imagens (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 76 — Figura 42. Baseline Grid (em cima), Páginas Mestre: Enumeração e Margens dos Enquadramentos dos Textos (no meio), Enquadramento de Imagens (em baixo). Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 77 — Figura 43. Miolo interior. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 77 — Figura 44. Miolo interior. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 78 — Figura 45. Miolo interior. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 78 — Figura 46. Miolo interior. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 80 — Figura 47. Criações gráficas das várias capas. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 80 — Figura 48. Criações gráficas das várias capas. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 80 — Figura 49. Criações gráficas das várias capas. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 80 — Figura 50. Criações gráficas das várias capas. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 80 — Figura 51. À direita, provas de cor de tecidos sob testes de zincogravura (branco e dourado); à esquerda, duas zincogravuras dos dois títulos. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 80 — Figura 52. À direita, provas de cor de tecidos sob testes de zincogravura (branco e dourado); à esquerda, duas zincogravuras dos dois títulos. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 81 — Figura 53. Esquema da capa, contracapa e lombada, com a composição final da capa. Imagens, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 81 — Figura 54. Capa. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 82 — Figura 55. Capa. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 83 — Figura 56. Encarte (1) dentro do miolo da publicação. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 84 — Figuras 57. Encarte (2) dentro do miolo da publicação. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 84 — Figuras 58. Encarte (2) dentro do miolo da publicação. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 85 — Figura 59. Encarte (2). “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 89 — Figura 60. Programa Final Cut Pro no decorrer das execuções do complemento videográfico. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 89 — Figura 61. Estrutura dos planos cinematográficos e sonoros (*storyboard*). Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 90 — Figura 62. Estrutura do guião e dos planos cinematográficos/sonoros. Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 90 — Figura 63. “*Word to Word – Palabra a Palabra*” (2024). Planos cinematográficos (stills). Imagem, cortesia Miguel Abreu;

Pág. 90 — Figura 64. “*Word to Word – Palabra a Palabra*” (2024). Planos cinematográficos (stills). Imagem, cortesia Miguel Abreu.

1. INTRODUÇÃO

Para a realização do presente Trabalho de Projeto, a motivação que nos levou a selecionar como objeto de estudo - o arquivo – provém, definitivamente, de um lugar bastante pessoal, quase em plena obsessão por aquilo que pode ser colecionável. Essa obsessão ou “febre”, tal como Derrida nos enuncia em *Mal de Arquivo — Uma impressão freudiana* (2001), permitiu-nos caracterizar o espaço do arquivo como flexível nas várias recontextualizações e possibilidades que incentivam, por sua vez, as maneiras de o formalizar. Fazer ou tratar um arquivo é manipular um espaço inacabado, em constante improbabilidade, influenciando uma investigação intensamente indagadora para quem o estuda.

Há muita coisa que se pode afirmar sobre o arquivo, mas um dos focos requeridos para a realização deste projeto, seria partir da ideia geral do arquivo para o arquivo diaspórico. Arquivo esse que é construído de modo autoral, explorando o material que gira em torno da minha herança cultural, ao deter dupla nacionalidade (luso-venezuelano) e sendo um emigrante. É, assim que, conseqüentemente, os tópicos da memória, da imagem/fotografia e das análises diáspóricas aparecem na estrutura da dissertação, após uma breve contextualização do arquivo.

Posteriormente, é essencial aparecer no corpo da dissertação uma secção que consolide os modos operativos de como se concretiza o projeto no seu lado mais formal. Assim, o design editorial aparece como ferramenta materializadora do arquivo que anteriormente se construiu e que habita nos vários materiais gráficos que se propõem e que compõem a publicação de autor, coordenando em si várias estratégias gráficas e materiais que fomentam os resultados da taticidade, da interação e do ato de publicar.

Já a atitude interdisciplinar está ligada ao mundo da arte contemporânea, funcionando como um modo conceptual dessa materialidade requerida e da tal interatividade que os arquivos e as publicações podem deter. Apresentamos, assim, as várias soluções tomadas aliadas a essa interatividade, através da combinação do lado analógico do editorial e do dinamismo do multimédia. Ambas particularidades podem ser comprovadas a partir do estudo dos vários casos práticos, que evidenciam esse experimentalismo e interdisciplinaridade.

1.1. Objeto de Estudo

Como objeto de estudo assume-se a temática do arquivo e efetuam-se estudos preliminares que o definem. Parte-se, depois, para outra ramificação do arquivo – o arquivo diaspórico – que funciona como campo de trabalho para outras concretizações posteriores do projeto.

1.2. Tópico de Investigação

O presente projeto questiona de que maneira uma herança cultural, construída a partir de um arquivo diaspórico, pode ser transferida para um corpo editorial, ao se reconfigurarem materiais apropriados, através de métodos que se justapõem ou que são tangíveis.

1.3. Problematização

Parte-se dos arquivos que participam e constituem um reflexo do nosso tempo, da nossa humanidade e da nossa evolução, para os associar a propósitos representativos. Investigar o arquivo diaspórico permite-nos fazer um “convite” espontâneo sobre a inclusividade e o contacto com as particularidades de uma determinada cultura, que questiona simultaneamente o lado ético e étnico das coisas, ou seja, o gerenciamento do que é “*enunciado*”, já que o arquivo também pode ser um lugar político.

Outra problematização, paralela àquilo que já foi referido, foca-se na importância material e tátil da formalização do projeto. Isto deve-se ao facto de o projeto priorizar registos analógicos, sob um cenário pós-digital, onde, cada vez mais, as tecnologias condicionam as experiências de utilizador nas publicações.

1.4. Questões de Investigação

As considerações anteriores levaram às seguintes questões de investigação:

- Qual a urgência de algumas tendências atuais em trabalhar o arquivo e como é que podem atuar em várias disciplinas de estudo ou de materialização?
- Que pertinência têm os arquivos na construção de espaços de reconhecimento, valorização e preservação de um património cultural?
- Como podemos entender o arquivo, num “*compêndio*” de imagens abstratas, que especulam novas (re)leituras?

- Como é que o design editorial pode ser um alicerce para novas transcodificações do arquivo?
- Que tipo de explorações criativas e imagéticas servem para incrementar soluções dinâmicas no arquivo e numa publicação?

1.5. Objetivos Gerais e Específicos

Objetivo Geral

Relacionar e participar nos diálogos entre o arquivo e o design, de modo a construir um objeto onde os mesmos se fundam. Objeto esse, que também faça uma translação de determinado conteúdo, associado à conservação de uma herança cultural.

Objetivos Específicos

— Utilizar processos de recolha e de ordenação nos materiais (imagens, textos, notas, etc.) que desempenham um papel fundamental na elaboração do projeto;

— Representar uma herança cultural, de acordo com a sua comunidade, ao seu ambiente e a sua iconografia, através de um ato memorial, utilizando *(re)apropriações* (no arquivo);

— Potenciar a imagem, em sistemas de significados homogêneos, mas subjetivos, tal como, crenças e tradições coletivamente partilhadas, estando associadas a um novo conceito concebido;

— Propor relações entre a forma e o conteúdo, experimentando técnicas de produção;

— Incrementar a atividade do “*design de autor*” na participação ou inserção de outros campos de estudo, como também questionar os processos e o ato de publicar.

1.6. Metodologias e Estrutura

A dissertação opta por métodos não-intervencionistas e de base qualitativa. e divide-se em três momentos: fase exploratória, fase generativa e fase avaliativa.

Depois de definido o tópico investigativo e as questões de investigação, passou-se para a fase exploratória, que propõe a utilização de métodos de recolha de informação necessárias para a realização do estado de arte e do argumento para a realização do projeto final. A revisão da literatura, como o nome indica, revê as várias temáticas das áreas de estudo que influenciam o projeto, tais como: breves definições de arquivo por teóricos que têm abordado esta temática; considerações sobre o arquivo diaspórico – o mais exemplar para este projeto – e a sua ligação a temáticas subjacentes, como a memória, a imagem/fotografia; e,

finalmente a influência da arte contemporânea e do design. Fez-se a análise e a seleção de várias obras para sintetizar e sistematizar os vários cruzamentos informativos.

Outros métodos escolhidos foram as análises de casos práticos, que tentam encontrar pontos de proximidade com o projeto. As entrevistas exploratórias realizadas a entrevistados associados às áreas de estudo do Trabalho de Projeto, como artistas, designers, editores, investigadores e curadores, complementam com conhecimentos e testemunhos para o projeto.

A fase generativa, com uma metodologia de investigação ativa, começa por conceptualizar o arquivo autoral que estará na base do objeto editorial final. A conceptualização do arquivo é concretizada a partir de vários critérios/métodos que ajudam a solidificar a noção de arquivo, tais como: métodos de recolha, (re)apropriações, análises ou mapas cognitivos/imagéticos dessa recolha, critérios taxonómicos (como o método L.A.T.C.H.¹), relatos de processos, recolha de documentação e entre outros.

Ao concluir-se o arquivo autoral, pudemos seguir para a última fase – a fase avaliativa – que corresponde à etapa de prototipagem do objeto editorial idealizado, com as diversas estratégias gráficas e editoriais. Foi nesta etapa que se puderam consolidar as opções tomadas, efetuar testagens e retirar conclusões para iniciar os procedimentos finais de execução e produção do objeto.

¹ LATCH, conceptualizado por Richard Saul Wurman, significa Localização, Alfabeto, Tempo, Categoria e Hierarquia. Essencialmente, pode organizar tudo utilizando o método LATCH.

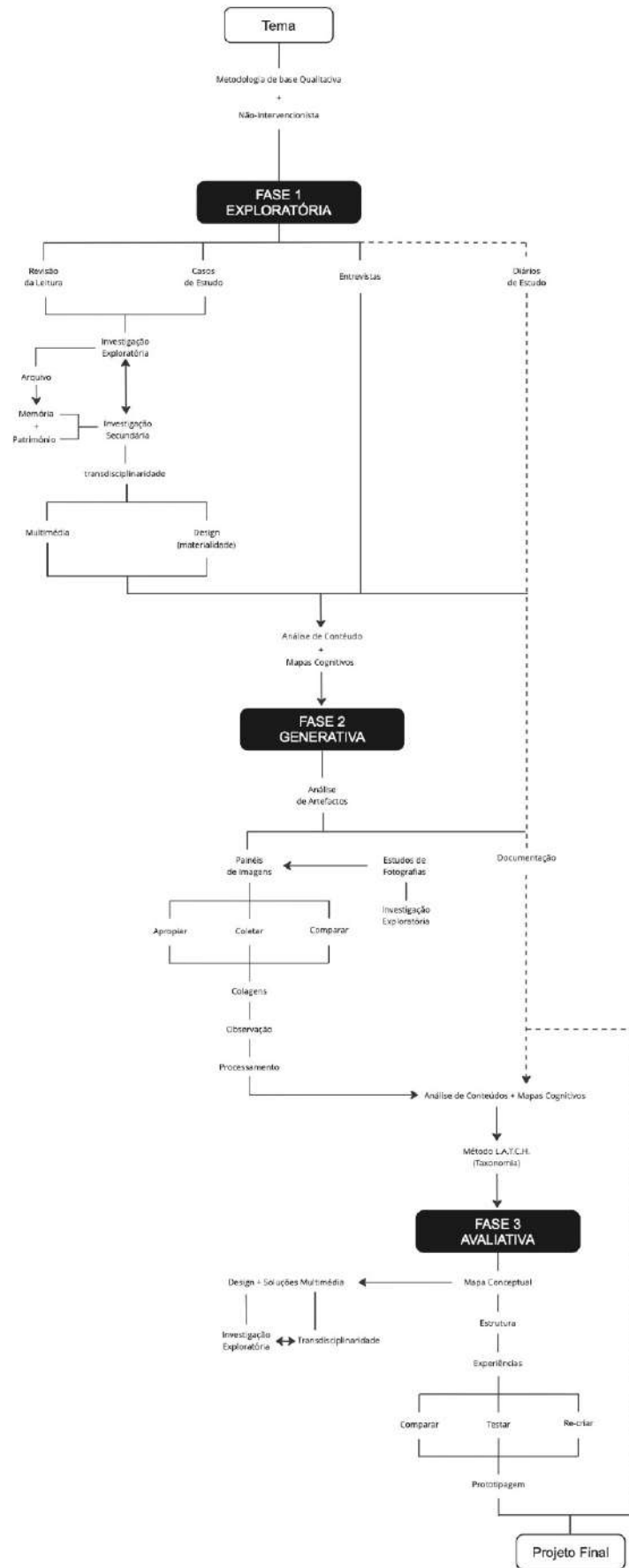


Figura 1. Diagrama com a estruturação dos métodos do processo investigativo. Imagem, cortesia do autor.

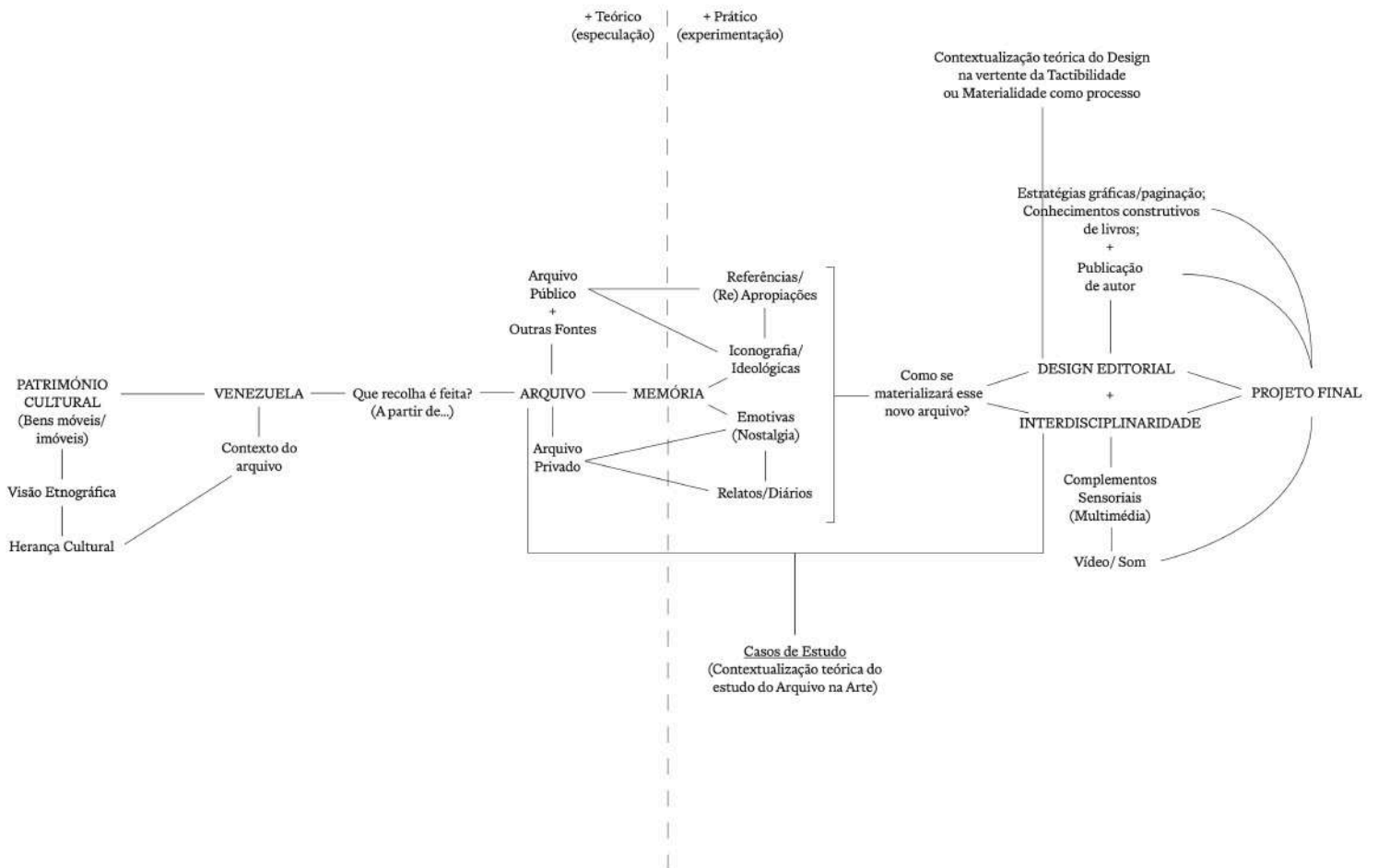


Figura 2. Diagrama com as áreas de estudo. Imagem, cortesia do autor.

1.7. Benefícios

O projeto pode ser acolhido por comunidades que estejam dentro das produções de ensaios artísticos e exercícios exploratórios e/ou críticos, tais como: editoras independentes, designers, artistas, curadores, instituições de arte e livrarias de arte. Ou seja, o projeto pode ter uma disseminação como produção de autor/artística, face a um mercado onde proliferam publicações mais comerciais.

Consciencializar para o potencial da produção gráfica de uma publicação impressa, por meios analógicos e digitais. Explorar o sentido da materialidade e da taticidade numa realidade atual de tendencial predomínio de publicações digitais e de enfoque na experiência do utilizado.

Deixar um contributo para o entendimento da importância do arquivo na contemporaneidade e para a pertinência dos atuais discursos éticos sobre a representatividade cultural e a preservação desse património.

1.8. Fatores Críticos de Sucesso

A hipótese de poder haver uma fraca recolha de material gráfico e de conteúdos que sustentem a criação do arquivo, já sugere uma desvantagem na formulação do projeto. Outras impossibilidades técnicas, associadas aos resultados pretendidos ao nível da produção gráfica e multimédia, podem comprometer o trabalho.

1.9. Disseminação

No início do Trabalho de Projeto (e apesar de ser teórico-prática) pensou-se na possibilidade de, no futuro, idealizar-se uma exposição artística que contextualizasse, complementasse e auxiliasse a disseminar as temáticas do projeto e dos seus processos criativos.

A publicação final do projeto também se inscreve numa publicação artística, que pode circular em programas ou circuitos culturais/artísticos, tais como: conferências ou feiras de arte e de livros, livrarias independentes e repositórios de bibliotecas para consulta.

2. ESTADO DA ARTE

2.1. Capítulo 1 — A Interioridade do Arquivo

2.1.1. Breves Fundamentos do Arquivo

“(…) O reflexo do que somos hoje no desnudamento do que fomos, motiva a escolha de Foucault do termo arqueologia para a ciência do arquivo”² (Eliassen, 2009, p. 10).

Caracterizar o arquivo é algo bastante ambíguo. Antes de mais, devemos-lo desassociar de uma ideologia simplista que o entende como um mero repositório de fragmentos, pois o arquivo é mais um espaço polivalente em constantes paradoxos. Giorgio Agamben caracteriza-o como uma estrutura de puros dismantelamentos e reconstruções, do “não-dito ou do dizível, inscrito em tudo o que é dito em virtude de ser enunciado” (citado por Merewether, 2006, p. 38). Logo, “trata-se de uma montagem fundamentalmente anacrónica” (Duarte, 2018, pp. 218-219), e indireta nas suas interpretações, funcionando como uma prova do mundo e das suas condições reais e históricas.

É com Paul Ricoeur, que pega no pensamento de Foucault, que o arquivo passa a ser tido como uma metodologia epistemológica da história (Eliassen, 2009), sem a conotação institucional que rege o que um determinado arquivo pode verdadeiramente ser um arquivo (citado por Merewether, 2006). De certa maneira, o funcionamento do arquivo é como o de um motor de pesquisa, dentro dos “reflexos” introspectivos que se quer impor, ou se quisermos, da consignação que organiza a simultaneidade na estrutura, ativando as conexões pertinentes para o princípio geral (Derrida, 2001, pp. 13-14).

Já o termo “heterotopia”, conseqüentemente também trazido por Foucault (2013), aponta para o facto de o arquivo centralizar em si, múltiplos lugares discursivos. Lugares que podem fazer uma junção ou disjunção em algo comum. Também podemos considerá-lo como uma espécie de palimpsesto, por camadas de registos, ou até se quisermos, por lugares estratigráficos, que “escavam” por significados, onde o tempo e o espaço não correm da mesma maneira. Assim, Foucault (2013) refere-nos o seguinte sobre as heterotopias temporais:

“Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis.

² No original: “This particular historical perspective, the reflection of what we are today in the laying bare of what we were, motivates Foucault’s choice of the term archaeology for the science of the archive.”

Nos séculos XVII e XVIII, os museus e as bibliotecas eram instituições singulares; eram a expressão do gosto de cada um. Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias a nossa cultura”. (Foucault & Defert, 2013, pp. 24-25)

De volta à dicotomia da definição do arquivo, verificamos com Allan Sekula no seu ensaio crítico “*O Corpo e o Arquivo*” (Merewether, 2006), uma participação mais concreta e mais reguladora do arquivo, cujas relações com a fotografia e a imagem operam como mecanismos de “equivalência geral”, em repositórios enciclopédicos ou até numa linguagem abstrata e universal, reduzida a uma essência (citado por Sekula, 2006, p. 73-74). Mas são os critérios taxonômicos e seletivos que, simultaneamente, controlam a memória e o “modo como é orientado o acesso e a participação no arquivo, na sua constituição e na sua interpretação” (Duarte, 2018, p. 121).

Na realidade, “os arquivos, historicamente, sempre funcionaram como instrumentos de colonização”³ (Giannachi, 2016, p. 184), utilizados apenas por historiadores. Foi a partir dos anos 90 que as cisões entre o arquivo e os diversos discursos criados por indivíduos, que procuravam uma posição na história contemporânea, começaram a tomar um lugar notório. Só podemos ter um “arquivo neutro”, se o qualificamos sem autoridade, no sentido em que o próprio indivíduo ou entidade é o médium do descontrolo, para uma maior dispersão do conhecimento que o arquivo quer concentrar, sem cair nos cânones tradicionais. Filipa César (citada por Dias et al., 2018), realizadora documental, questiona sobre este tipo de autoridade e gerenciamento do arquivo, e sobre quem tem direito a ter uma posição nos diálogos do arquivo:

“Como é que se cria conhecimento que não está nem dependente da instituição, do arquivo colonial, mas que vem de um desenvolvimento, numa cadeia rizomática de relações,

³ No original: Archives, historically, have always operated as instruments of colonization.

empatias, curiosidades e principalmente da convocação dos conflitos?”⁴ (citado por Dias et al., 2018, p. 63)

Por isso, interessa-nos entender o funcionamento do arquivo, no modo como o seu pragmatismo se manifesta, estabelecendo uniões de significados centrados num discursivo gerado. Também é compreendida a tradução e a organização das qualidades de cada enunciado, com a finalidade de uma linguagem (que nada tem a ver com a língua em si), mas que envolve “jogos” de semelhanças e diferenças, contextualizando as transições contemporâneas, num espaço-tempo descomprometido.

E por falarmos de enunciados, o próprio é a parte do discurso que, por natureza, está ligada aos sinais que indicam os critérios de seleção e organização, além dos diagnósticos interseccionais. Só após reunir os inúmeros signos, que apresentam a mesma condição dessa relação não explícita, mas homogênea e específica, é que se constrói a premissa e, consequentemente, a veracidade do que propõe o enunciado (Foucault, 2008, pp. 98-101). Outro parâmetro conveniente para a prática arquivista, é de não apurar tanto o lado da definição, mas sim a sua tarefa materializadora dos enunciados, documentos, fragmentos, registos (como quisermos chamá-los), que surgem nesse conjunto, como uma “impressão” de significados.

Reapropriar o que resta do passado nos dias de hoje designa “preservar o presente como um passado futuro” (Giannachi, 2016, p. 60), olhando para o arquivo, como uma infraestrutura da memória. Deste modo, estamos automaticamente e constantemente concebendo futuras evidências, a partir destas novas narrativas ou releituras do passado, que reescrevem a história, onde o presente atua.

Por último, importa salientar (e posteriormente desenvolvido no Capítulo 3 do presente documento) o arquivo como um espaço experimental e interativo, onde os materiais são retrabalhados através de estratégias não convencionais ou criativas. Certamente é uma das sintomatologias, neste tipo de abordagem, a sua constante construção-desconstrução e a sua condição inacabada, sujeito a tal “pulsão” da busca, tal como Derrida (2001) o constata. Claramente, isto, é mais evidenciado em arquivos poéticos, artísticos, que procuram questionar as lacunas do próprio arquivo, graças a um processo que começa por restituir os critérios seletivos e taxonómicos, elaborando, assim, novas vinculações que mostram outro fundamento e formalização, tal como Jeffrey Wallen nos refere (citado por Alphen, 2022).

⁴ A página referente à citação está incluída na Parte B, da obra literária, “*O que é o Arquivo?*”; Edição de Inês Sapeta Dias, Maria do Mar Fazenda, Susana Nascimento Duarte; Documenta; 2018.

2.1.2. As Modelações de um Arquivo Diaspórico

Desde sempre, e de acordo com Anh Hua (citada por Agnew, 2005), a etimologia da palavra diáspora tem um forte sentido histórico, sendo que a mesma é utilizada para definirmos as várias comunidades que se espalharam por fatores de escravatura, genocídios, exílios ou expulsões que, muitas das vezes, foram causadas por contextos de guerras em zonas de conflito, obrigando ao abandono dos seus locais de naturalidade.

Para interpretar ou conceptualizar um arquivo diaspórico precisamos, antes de mais, de ter uma noção atual do que significa falar em diáspora, ou seja, como é que a entendemos como um “espaço narratológico e transnacional”⁵ (Agnew, 2005, p. 4). Hoje em dia, se repararmos, cada vez mais, vivemos em territórios multiculturais, assumindo-se, desde logo, uma heterogeneidade e uma constante mudança que as comunidades diáspóricas apresentam. A forma como é abordado a noção de diáspora é de bastante interesse para o presente projeto, pois o termo está mais ligado a uma dualidade social, na maneira como um indivíduo pertence ou se reconhece coletivamente em ambos territórios – o da sua origem e o da sua residência atual – resultando também, na aquisição privilegiada de uma dupla consciência e sabedoria, graças às várias experiências multi-locais, incitando, prioritariamente, às conexões culturais das suas raízes (Agnew, 2005).

Logo, o arquivo diaspórico dedica-se, especialmente, à “construção de ações e práticas de reconhecimento, valorização, preservação do património cultural de uma determinada região, por possibilitar a interpretação dos bens culturais, tornando-os um instrumento de promoção e vivência da cidadania”, tal como menciona Heloísa Bellotto (citada por Pinheiro & Peligrini, 2010, p. 41). Suplementarmente, este tipo de arquivo investiga algumas problemáticas culturais, que se vinculam na ideia do gerenciamento do arquivo, anteriormente referida, delegando poder e visualização às inúmeras histórias ou narrativas de comunidades reprimidas, deixadas de fora ou esquecidas, por falta de relevância, ou por supremacia de raça ou, até mesmo, por complicações políticas divergentes (Giannachi, 2016). De novo, é com

⁵ No original: (...) the term diaspora to argue that the term is useful to study “the social world resulting from displacement, flight, exile, and forced migration,” enabling us to “reconfigure the relationship between citizens, nations states, and national narratology.” (...) Diasporas can thus denote a transnational sense of self and community and create an understanding of ethnicity and ethnic bonds that transcends the borders and boundaries of nation states.

Anh Hua (Agnew, 2005), que nos permite, através do seu texto, “*Diaspora and Cultural Memory*”, especular a diáspora como um campo de estudo que constitui diálogos para inúmeras perspectivas, tais como:

“(…) A identificação e afiliação, desejo de regresso e nostalgia da pátria, exílio e deslocação, a reinvenção de tradições culturais (...) e a construção de identidades híbridas, bem como práticas culturais e linguísticas, a construção de comunidades e fronteiras comunais, memória cultural e trauma, a política de regresso e a possibilidade de imaginar a pertença geográfica e cultural para além e dentro da formação do Estado-nação”⁶. (Agnew, 2005, p. 191)

2.1.3. Memórias de uma Herança Cultural

Ao efetuarmos uma ponte relacional com o subtópico anterior podemos, ainda, considerar o papel fundamental da memória nas temáticas diaspóricas ou nos efeitos abrangentes de numa herança cultural. Uma memória cultural, tal como o arquivo, pode impor uma atitude política, procurando reescrever várias representações de uma nação, posicionando-as na história, numa “colagem” de fragmentos que formam essa identidade cultural, a partir do “afeto de experiências pessoais e coletivas fragmentadas, articuladas, realizadas e interpretadas através de várias tecnologias ou meios de memória”⁷ (Agnew, 2005, p. 199).

Quando se fala de património cultural referimo-nos, não só ao conjunto de bens móveis e imóveis, mas sim a outras manifestações e particularidades que essa determinada cultura retém, aplicando-se, simultaneamente, às políticas governamentais que protegem esses bens e/ou manifestações, de modo a assegurar a memória dessa região. Esta preservação constrói-se de uma forma intuitiva, já que é aquilo que uma comunidade, de uma certa nação, produz e reúne ao longo de um tempo histórico, que contribui para a formação desse património cultural. Já os produtos ou os “traços”, como o simples exemplo da linguagem coloquial ou das relações urbanas de uma capital de um país, podem ser tipos de produtos válidos,

⁶ No original: “(...) the identification and affiliation, homing desire and homeland nostalgia, exile and displacement, the reinvention of cultural traditions (...), and the construction of hybrid identities, as well as cultural and linguistic practices, the building of communities and communal boundaries, cultural memory and trauma, the politics of return, and the possibility of imagining geographical and cultural belonging beyond and within the nation-state formation.”

⁷ No original: “These mediated cultural memories are the effect and affect of fragmented personal and collective experiences articulated, performed, and interpreted through various technologies or media of memory”.

que elaboram esse “retalho” de um património e de uma memoração cultural (Pinheiro & Peligrini, 2010). Portanto, esses traços que estabelecem um sistema de distinção, perante outras culturas ou comunidades, demonstram que atributos específicos são dessa sociedade, isto é, traçam “uma unicidade e personalização do perfil da comunidade que os produz” (Pinheiro & Peligrini, 2010, pp. 75-76). Todos os traços seguem uma lógica temporal entre o passado e o presente, que proporciona uma nova montagem histórica, constatando a evolução dessa sociedade (Pinheiro & Peligrini, 2010).

2.2. Capítulo 2 — Os Discursos Entre a Imagem e a Memória

2.2.1. A Subjetividade da Imagem

A realidade na definição do que pode ou não ser uma imagem não se resume de um modo simplista e leva-nos efetivamente a questionar aquilo que nos rodeia, num constante exercício impercetível de interpretação de imagens, através dos nossos estímulos ou recetores sensoriais da perceção, impulsionando-nos a formular problemas ou a desencadear jogos simbólicos abstratos, já que noutros casos poderá ser de modo imediato. Temos, então, a noção de como estamos dependentes da nossa natureza anatómica (por exemplo, os olhos, a pele, etc...), da memória e das experiências, que agem nessa perceção (Mariz, 2022).

A fotografia, uma tecnologia que, por sua vez, traduz a realidade em algo que é lembrado ou memorizado, durante mais tempo do que o tempo em que ocorreu o momento de captura, tem mais que se lhe diga. Na realidade, a lógica da fotografia ser algo que foi tirado a partir de um visor ou de uma lente é inerentemente subjetivo. De certa forma, podemos utilizar a fotografia para manipular uma verdade ou contar uma história visual daquilo que aconteceu, escolhendo evidenciar algumas coisas e excluir outras, sabendo-se *a priori* que a impressão captada tem impactos diferentes em quem a captura e em quem a percebe. Evoca-nos, então, o questionamento dos efeitos da fotografia, como também o destino das imagens, tal como Jacques Rancière (2012) refere: “o que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imagética e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida” (Rancière, 2012, p. 27).

O mesmo se pode verificar ou comparar com o cinema, referente às várias operações de montagem, ou se quisermos dos *frames*, que são ao mesmo tempo imagens singulares, sujeitando-se a modos de disposição em “camadas” temporais, graças a um processo sequencial interpretativo entre os inúmeros cruzamentos do que se pode referir e do que se pode visualizar. Logo, trata-se de uma (re)montagem “fundamentalmente anacrónica e heteróclita”, tal como Didi-Huberman refere (citado por Duarte, 2018, pp. 218-219).

Começamos, então, por apontar um fator crucial para os entendimentos das imagens direcionado para as relações entre o que é dizível e o que é visível ou, se quisermos, entre o que está presente e o que não está presente, como também das suas correlações (dis)semelhantes, não requerendo, por vezes, que esta relação seja existente. Se considerarmos duas imagens cujas naturezas diferem, podemos formar uma terceira imagem que emerge dessas duas. É nas várias leituras possíveis dessas imagens que encontramos pontos de interseção

ou de justaposição, que possibilitam um conjunto de analogias a partir da própria disseminação entre elas, incluindo também a diferença que se gera na terceira imagem criada. Desta forma, são estas imagens que incorporam uma configuração e síntese de diferentes narrativas e tempos, interrompendo as suas linearidades, mas que são moldadas em exercícios, como aquele que mencionámos há pouco (Fantauzzi, 2023, p. 5).

Isto leva-nos, de acordo com o que já foi referido, à imaginação e à palavra. Relativamente à imaginação, é claro e evidente identificá-la como um agente que possibilita ver esse invisível de que falamos nas imagens, uma vez que a imaginação é “a faculdade que permite comparar os nossos juízos com outros juízos possíveis e identificá-los noutra lugar. Com ela, podemos tornar os outros presentes (...), no espaço público” (Fantauzzi, 2023, p. 14). Isto posiciona o outro agente mencionado - a palavra - já que a ação de imaginar/pensar, projeta-se nos efeitos da linguagem, já que, a palavra salienta na imagem o que se quer tornar presente. Aquilo que não está presente na imagem é a simples “dissecção” narrativa ou os discursos interpretativos/imagísticos, que são gerados a partir dos nossos sentimentos e dos “*tropos*”⁸ de linguagem que o expressam” (Rancière, 2012, p. 21). Podemos, então, afirmar uma dependência perceptiva face à palavra, fazendo-nos organizar os nossos pensamentos e aquilo que visualizamos, de modo a conseguirmos desconstruir e substituir essa própria imagem noutra imagem.

Ao termos descrito, anteriormente, alguns aspetos significativos sobre os efeitos da imagem, interessa-nos na realidade entendermos como é que estas imagens propõem uma circulação conceptual (e física, se a quisermos considerar). Por isso, questionamos também os próprios sistemas de reprodução e a forma como se podem “deslocar as imagens da imagética mudando-as de suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as de outra forma” (Rancière, 2012, p. 37), uma vez que isto vai ao encontro dos entendimentos do arquivo. Sem querermos definir uma arte, o que a arte faz é circular e disseminar um discurso entre utilizadores e para referenciar novamente Rancière (2012), voltamos de novo, ao modo como podemos aplicar manobras ambíguas nas afinidades e nas desigualdades, dispendo e reajustando a singularidade de cada imagem.

É pertinente estabelecer uma ponte relacional com o tópico primário deste projeto, ou seja, os arquivos que, de certa maneira, costumam tratar ou são predominantemente constituídos por imagens. Tal como refere Irene Loureiro (citada por Barradas et al., 2015), a

⁸ Do grego, significa o emprego de uma palavra no sentido figurado, atribuindo-lhe uma significação não literal nem habitual, geralmente transferindo o sentido de uma palavra para outra: a metáfora é um tipo de tropo.

noção de arquivo foi-se alterando, em algo que se manifesta de forma fragmentária e anárquica, misturando-se em espaços e em cronologias do tempo, face à realidade atual do fluxo de imagens e ao entendimento de que a nossa acessibilidade às imagens é afetada pelos vários procedimentos de reprodução. É na procura de materiais para o arquivo, tal como denomina Hal Foster (2004) no seu texto *“An Archival Impulse”*, um impulso arquivista onde se fazem jogos analógicos (e imaginativos), para chegar à coerência de uma estrutura visual que configura esse fluxo imagético. De certa forma, “os arquivos de imagens, contrariamente a serem uma acumulação, são sinónimos de (...) matéria migrante e maleável” (Barradas et al., 2015, p. 44).

É nessa prática artística (ou arquivística) que o artista, o arquivista, o designer — ou seja, qualquer indivíduo que queira trabalhar com o arquivo — ativa em si um “gatilho”, movido por várias intensões que o direcionam para essa procura ou para o tal “impulso” pelo material. São buscadas vias, métodos, critérios de recolha, como as apropriações que derivam para outros elementos, ou o estímulo por algo visual e banal do nosso meio envolvente para nos aludir a um pensamento ou conceito. Por exemplo, uma imagem que envolve uma ideologia particular, podemos-la relacionar com outro(s) conceito(s). Recorre-se, então, a fontes alternativas, incertas e de consulta da cultura de massas, de forma a se acumular uma quantidade de significados e de material (textos, objetos, ficheiros digitais, imagens, áudios, entre outros) na qual podem deter uma dualidade entre o autoral e o (re)apropriado. Organiza-se o material de uma forma descomprometida, mas interativa, num determinado espaço, quer seja de natureza expositiva ou de um simples objeto editorial (Barradas et al., 2015). Um exemplo pragmático pode ser a simples utilização de material adquirido pela Internet nos arquivos de imagens. Compara-se e utiliza-se a Internet como uma biblioteca infinita de imagens, “em constante crescimento, mas também para sempre incompleta” (Blaufuks, 2014, pp. 90-91). Artistas e fotógrafos interagem com ela de múltiplas formas, utilizando plataformas como o Google Earth, motores de pesquisa, mapas, arquivos e repositórios digitais, fóruns, redes sociais e entre outros, para se fazerem as devidas recolhas. É curioso como este recurso possibilita um acesso imediato àquilo que queremos alcançar, funcionando como um “atlas” ou uma “enciclopédia infinita” e espontânea, assente na distância da fisicalidade do material, mas próximos do que vamos descobrindo nestes canais digitais. É nesta plataforma que também podemos encontrar materiais genuínos, bizarros e extraordinários, que podem ser apropriados e (re)trabalhados, respondendo da mesma forma às nossas intenções ou provocações (Blaufuks, 2014).

Já que estamos a referir estas formas atuantes na imagem com o arquivo, é importante apontar a gênese destes modelos relacionais, iniciadas pelas vanguardas dadaístas e surrealistas⁹, estabelecendo um novo entendimento na arte, no sentido em que se deixou de produzir imagens de acordo com as temáticas tradicionais da academia, passando a questionar as imagens em outras áreas ideológicas e nos vários métodos para se efetuarem imagens a partir das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (Barradas et al., 2015).

Portanto, as imagens apreendem em si signos relativos à memória, ativadas pela imaginação, geradas por acontecimentos, emoções e por exercícios mentais que explicam a interioridade das imagens, que no início expusemos nesta parte do capítulo. Ainda poderíamos complementar com as ideias de uma extensão psíquica das imagens por Aby Warburg¹⁰ (citado por Barradas et al. 2015). Isto é, na ideia de como um arquivo pessoal de fotografias ou, propriamente, as imagens funcionam como extratos da memória, reproduzidos para fora, transpostos de um contexto para outro e que desenham uma narrativa com base naquilo que o indivíduo, dono dessa memória, queira conferir (Barradas et al. 2015). Nisto, Daniel Blaufuks (2014) questiona o mesmo sentido da fotografia no seu ensaio, “*A Memória de uma Fotografia*”:

“Então o que fazer dela e com ela? Enquanto artista, existe possivelmente uma única coisa a fazer: entrar em debate com todas estas imagens e todas estas possibilidades de outras imagens, tomar estas como referências e recriar a partir delas. Resumidamente: tentar delas tirar algum sentido”. (Blaufuks, 2014, pp. 90 – 91)

2.2.2. As intersecções entre a Memória e a Fotografia

Uma imagem e uma fotografia aparentam duas unidades iguais, ambas partilham semelhanças, mas contradizemo-nos ao dizer que também não as partilham, isto porque a fotografia é vista como um objeto, está vincada nela a ideia de estar exposta no nosso espaço envolvente, enquanto a imagem expande a sua caracterização de poder carregar consigo um conceito, uma intuição. Logo, é nos espaços da fotografia, como “contentores”, que as “ima-

⁹ Ambas correntes artísticas foram estabelecidos no início do séc. XX. Estão inseridas no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais e contribuíram para o desenvolvimento das ciências sociais criadas no final do séc. XIX.

¹⁰ “Por referência tem o ambicioso projeto *Bilder Atlas Mnemosyne*, que no início do século XX, procurou desenvolver um sistema de “cadeias de transporte de imagens”, identificando fios condutores que, ao longo dos tempos, transportam características visuais contendo o *pathos*, isto é, as emoções humanas” (Carvalho, 2016, pp. 4-5).

gens” ou os conceitos se introduzem “numa unidade de sentido, unidade indiscernível, compacta e subsistente que permanece atuante e potente: continuamente projeta as suas consequências e sombras sobre aquilo que há”, tal como aponta Nuno Crespo (citado por Blaufuks, 2008, p. 234). Uma vez que a fotografia não nos pode ditar a realidade em si, mas como Sérgio Mah (citado por Blaufuks, 2008) refere e, pegando no trabalho de Daniel Blaufuks, é nos direcionada a ideia de que um indivíduo que esteja a tratar de um arquivo, aja como um “agente da pós-memória”, que, por sua vez, (re)ativa as imagens das memórias e conta as histórias que nelas estão.

A experiência rememorativa, que tem um desempenho profundo e difícil de compreender, tem por base a maneira como sentimos as imagens. É através de interpretações voluntárias, ou seja, no ato de querermos recordar algo, ou, por vezes, involuntárias, em que ambas têm que ser devidamente “resgatadas” só e só pela recordação, buscando a “presença do ausente e o esforço que isso requer, que é a atualização do ausente anteriormente percebido, experimentado ou sentido, ligando-se, por isso, ao *pathos*¹¹ e à afeção” (Babo, 2018, p. 80). Assim, quando falamos dos (nossos) arquivos de imagens e observamos o conteúdo que eles têm, verificamos “como é que desenhamos o nosso passado”¹² (Wieder, pp. 116-114), isto é, como ordenamos a nossa memória visual, de uma forma não linear ou, então, se é linear, “dispondo de forma plana a vasta heterologia que é o arquivo” (Newman, 2006, pp. 78-79). Importa-nos referir, ou analisar, o interesse pelas ordens qualitativas, mais do que as quantitativas ou taxonómicas, no sentido de que os elementos de um arquivo, quando lhe é aplicado uma ordem qualitativa, tenciona partilhar uma linha mais conceptual. Um exemplo disso mesmo, pode ser a simples relação que uma palavra pode ter com uma imagem (ou vice-versa), a partir de um conceito comum (Newman, 2006). Somos, então, confrontados pela nossa posição independente e pelas nossas leituras da *anamnese*¹³, face ao reenquadramento das imagens, de acordo com o potencial das associações que produzimos nessas relações entre a imagem-textual (memórias) e a fotografia (o físico). Apesar de haver uma individualidade neste aspeto, isto é, no modo como o autor do arquivo exterioriza o seu mundo por um olhar interior das suas memórias, mas não nos podemos esquecer que esse mundo

¹¹ Palavra grega, sendo um dos três meios de persuasão do discurso na retórica clássica desde Aristóteles, com a qualidade de compaixão e sofrimento, na fala, na escrita ou em acontecimentos.

¹² No original: “(...) how do we define the criteria to sort our visual memory, how do we design our past? It also acts as a trigger for the formal organization of the exhibition itself in which images became active”.

¹³ Palavra grega na filosofia de Platão, referente a memória viva que pratica o reconhecimento.

pode ser sempre (re)transformado e (re)apropriado por outros (Blaufuks, 2008). Desta maneira, podemos relacionar o tópico anteriormente desenvolvido – os arquivos diaspóricos – no modo como essas memórias individuais não se podem manifestar individualmente, porque partilham experiências e memórias coletivas que ao determinado indivíduo lhe pertencem e formando-o ou moldando-o para deter essas memórias (Oliveira, 2018).

Portanto, se formos pensar sobre o fenômeno da coletividade das memórias, podemos, ainda, incluir as mnemotecnologias (como a televisão, o telefone, o computador) que executam uma grande acessibilidade da memória humana. Se considerarmos, ainda, os avanços tecnológicos das redes digitais e sociais (como a internet e os seus dispositivos digitais, como os *tablets*, *smarthphones*, etc...), os mesmos permitem técnicas de reprodutibilidade, disseminação e arquivamento de toda a massa de informação que é produzida, como mensagens, imagens, vídeos e sons, objetivando a memória, uma vez que a deslocamos de um lugar tão abstrato para estes dispositivos como suportes, notando-se, assim, uma “hiperindustrialização da memória” (Babo, 2018, p. 90).

2.3. Capítulo 3 — O Laboratório Experimental do Arquivo

2.3.1. O Contexto do Arquivo na Arte Contemporânea

Para aprofundar os fenómenos do arquivo, na sua vertente mais artística ou experimental e num contexto contemporâneo, precisamos de entender historicamente os começos dessa atividade artística.

A comunidade artística e intelectual, dos inícios do séc. XX, começou-se a interessar pela função da memória cultural, especificamente numa sincronia espacial, explorando novas formas de escrita e da imagem sobre o histórico. Foram, também, os processos criativos das vanguardas artísticas dos meados da década de 1920 que, evidentemente, incentivaram novas maneiras de interpretar o material visual e de o adaptar a novas formalizações do arquivo. É com o historiador alemão, Benjamin H. D. Buchloh (citado por Guash, 2005), que se explica este facto, na maneira como os processos ideológicos e materiais, como por exemplo, a estruturação visual da matéria pelos futuristas, ou as operações da fotomontagem dos dadaístas e dos construtivistas, entre outros casos, influenciaram para um ordenamento instrutivo do arquivo, acentuando para uma uniformidade do material e dos próprios recursos (Guasch, 2005).

Posteriormente, ao que já foi referido, é, então, no final da década de 60 do séc. XX, até aos dias de hoje, que se tem verificado a partir dos artistas, mas também pelos teóricos e curadores, a consideração de uma obra de arte como arquivo, ou vice-versa, dependendo das intenções do artista. Houve uma partilha por uma geração de artistas, daquela altura, que se interessavam pela exploração da subjetividade da memória individual ou coletiva (ou seja, cultural/histórica), com a finalidade de poderem colocar algum significado no sistema conceptual daquilo que eles partissem ou pelas transformações do material histórico oculto, fragmentário ou marginal numa realidade física e espacial (Guasch, 2005). Notou-se, também, entre 1980 e 1990, outra onda de artistas ou entre artistas visuais e cineastas, que abordavam a temática da memória, “não tanto o fetiche ou anti-fetiche da memória, mas sim processos de investigação, documentação, arquivamento e divulgação” (Newman, 2006, pp. 71—72), em projetos como os de Susan Hiller, Hans-Peter Feldmann, Mark Dion e em cineastas como Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, e Chantal Akerman (Newman, 2006).

Podemos compreender a razão que leva a esta comunhão entre as práticas artísticas contemporâneas no arquivo, cujas intenções tendem a abrir os horizontes do lugar do arquivo, deixando de ser, tipicamente, um arquivo de armazenamento mais instituinte e legis-

lativo e tendo mais uma funcionalidade, armazenando o que é necessário para atuar atualmente (Alphen, 2022), distinguindo-se, assim, de uma arte orientada para o museu. E ao falarmos sobre o museu, tal como nos refere Hal Foster (citado por Merewether, 2006), um artista que tem uma atitude arquivista pode incluir uma atitude curatorial, encontradas, por exemplo, nas explorações da coleção. O que na realidade acontece é o desinteresse dos artistas pelas “críticas à totalidade representacional e à integridade institucional: o facto de o museu estar arruinado como um sistema coerente numa esfera pública é geralmente assumido (...), e alguns destes artistas sugerem outros tipos de ordenação – dentro e fora do museu” (Merewether, 2006, pp. 144 – 145). Anna Maria Guash (2005), ainda nos explica que:

“(...) É um procedimento particular de organização sistemática do conhecimento no quadro de modelos didáticos que dificilmente apresenta precedentes entre as tipologias e terminologias da história das vanguardas. Estaríamos falando de uma nova metodologia que envolve deixar de lado os conceitos de colagem e fotomontagem que presidiram a maior parte das práticas artísticas da vanguarda e da neovanguarda em favor de novos conceitos como índice, serialidade, repetição, sequência mecânica, inventário, monotonia seriada e uma obra com temas e conceitos singulares e livres de qualquer progressão linear”¹⁴. (Guasch, 2005, pp. 165 – 166)

Questionámos, então, tal como o professor de estudos literários da Universidade de Leiden, Ernst van Alphen, questiona: “de que forma um arquivo pode ser simbólico?” (Alphen, 2022, p. 98). Parece-nos que esta pergunta pode, de certa maneira, resumir o propósito do âmbito deste projeto, como ponto de partida nas investigações do arquivo contemporâneo. Para podermos, de certa maneira, atribuir uma resposta à pergunta, podemos demonstrar a adesão geral dos artistas contemporâneos à temática do arquivo. Porque se interessam nele? O que querem tirar dali? Que tipo de estratégias são utilizadas? Ou seja, uma panóplia de questões, que direcionam para a compreensão e para a curiosidade das transformações do arquivo numa obra de arte ou na criação de uma peça baseada num ar-

¹⁴ No original: “(...) es un particular procedimiento de organizar sistemáticamente el conocimiento en el marco de modelos didáticos que apenas presenta precedentes entre las tipologías y terminologías de la historia de las vanguardias. Hablaríamos de una nueva metodología que supone arrinconar los conceptos de collage y el fotomontaje que habían presidido la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias en beneficio de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonia serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal.

quivo, dando continuidade à construção desse mesmo arquivo e às ramificações de conceitos/contextos que o definem e o apresentam, como cita Daria Tuminas (citada por Alphen, 2022).

Sendo, assim, a função do artista é desafiar-se em resgatar as várias narrativas, sejam elas micro ou macro-histórias, de modo a encontrar partículas que lhe são pertinentes apontar, digerir e transformar toda a informação recolhida, a partir das correlações imaginativas, procurando, de seguida, torná-las fisicamente envolventes, por dispositivos, como as instalações, exposições, publicações e entre outros meios. Em suma, “é reviver e investigar aquilo que escapou à atenção suficiente e, acima de tudo, enfatizar e repensar a materialidade destes objetos de arquivo”, tal como refere Jeffrey Wallen (citado por Alphen, 2022, p. 49), sejam eles achados, fabricados, factuais, fictícios, públicos ou privados (Alphen, 2022).

Como referido, anteriormente, as práticas arquivísticas atualmente costumam recorrer a meios de apresentação, seja por meios artísticos, como uma instalação ou um livro de artista. Ambos não podem ser considerados, por definição, como arquivos, mas intermedeiam as investigações, os efeitos e as (novas) narrações concebidas pelos artistas, do determinado arquivo que trabalham (Alphen, 2022). Já a sua relação com o físico está intrinsecamente ligada “à cultura do objeto e à lógica dos sistemas de memória material, e o arquivo baseado na informação virtual que segue uma racionalidade mais inflexível e instável, não ordenado linearmente e fora de qualquer hierarquização” (Guash, 2011, p. 15). Isto pode indicar uma adesão ao arquivo que é a Internet, como já anunciado, mas, na verdade, não nos queremos focar em arquivos que se fundamentam em dados digitais e, sim, em arquivos que são “recalcitrantemente materiais, fragmentários em vez de fungíveis e, como tal, apelam à interpretação humana e não ao reprocessamento maquinal” como cita, Hal Foster (citado por Merewether, 2006, p. 144), já que a maior parte da arte arquivista sublinha o carácter táctil e presencial.

É certo que o entusiasmo dos artistas pela coleção e pelos tratamentos categóricos, cujas origens vieram de ideologias empíricas dos entendimentos organizacionais do mundo, entre o séc. XVI e o séc. XIX, proporcionaram uma evolução para o aparecimento dos pensamentos narrativos e históricos, com bases na fusão de várias teorias políticas e (inter)personais, incentivando a que todas as matérias se tornassem essenciais para recordar e arquivar, podendo cada um ter um papel como historiador (Rosengarten, 2012). Essas matérias, de que falamos, e que se colecionam, podem existir em diferentes aspetos, eventualmente veri-

ficando-se mais em factos, que podem divergir para factos históricos, sociológicos, emocionais, económicos, estéticos e, por vezes, ficcionais (Alphen, 2022). De modo a contextualizarmos plenamente esta parte, devemos também considerar os artistas que nada reagem à coleção, não lhes interessando o seu conjunto material como uma “posse”, ou seja, não lhes interessam seguir uma sucessão material, nem buscam a completude, aceitando o estado aleatório, arbitrário e fracionário. Não há, então, um impulso em possuí-lo, mas que procuram por “gatilhos” representacionais e informais que possam gerar conhecimento, tal como refere, a curadora, Daria Tuminas (citada por Alphen, 2022, p. 140).

2.3.2. As Metodologias Artísticas nas Práticas Arquivísticas

Quando um artista coleciona imagens ou um outro tipo de material as estratégias que ele procura para distribuir esses elementos possibilitam a construção de múltiplas cadeias linguísticas circunscritas num espaço (quase) “pictórico”, podendo procurar por outros esquemas para lhes dar sentido, como as “(re)leituras” e apropriações de material, funcionando como a matéria-prima para o processo conceitual ou plástico e, se quisermos, ainda, incluir a produção de arquivos imaginários (Alphen, 2022). Se formos pensar, um simples exemplo, para estas ideias nos processos criativos entre o arquivo e a arte, pode ser um mero álbum de família, já que o mesmo aparenta ser um arquivo funcional, na maneira como selecionamos as melhores fotografias e recordações da nossa vida e dos nossos entes queridos, isto é: indiretamente e inconscientemente estamos a fazer um trabalho conceitual (das recordações) e plástico (do visual das fotografias e da sua disposição). “Nesta perspetiva, o álbum de família é um género performativo (e não apenas um armazenamento) porque cria um tipo muito específico de imagem de família” (Alphen, 2022, p. 79).

É tendencial os artistas reproduzirem imagens onde encontram padrões ou que apresentem manipulações, retirando-lhes/adicionando-lhes elementos, o que é típico da arte de apropriação, dos trabalhos de artistas da década de 1980 que consideravam a potencialidade do material, aplicando-lhe vários métodos subversivos (Alphen, 2022). Sublinha-nos Carla Subrizi (citada por Alphen, 2022), professora universitária de história de arte contemporânea da Universidade Sapienza de Roma, que a ideia de perda nas matérias do arquivo leva-nos a identificá-la num constante procedimento de recolocação, por causa da descontextualização das fontes originais de onde provêm os elementos, depois de se converterem em outros elementos e contextos, através dos vários processos de transformação a que foram sujeitos. A autora refere-nos também que:

“Arquivar e produzir perda de qualidade fazem parte de um processo de apropriação de múltiplas etapas: seleção de imagens, manipulação de imagens através do uso de fotocópia ou fotografia da fotografia, catalogação, montagem. Reduzidas, as mesmas imagens podem passar a fazer parte de objetos ou pinturas. Este tipo de manipulação visa, portanto, produzir uma fisionomia diferente do material pré-existente¹⁵”. Carla Subrizi (Alphen, 2022, p. 232)

O arquivo contemporâneo age numa dualidade, em que salienta por um lado a regulamentação, o *nomos* (lei) e, por outro lado, os processos resultantes das contradições do armazenamento, numa atitude *anómica* (sem lei), ou seja, irregular, tal como nos mostram os projetos arquivísticos das primeiras décadas do séc. XX, como as composições literárias de Walter Benjamin ou o atlas de Aby Warburg (Guash, 2011). Essencialmente, a posição do arquivo na contemporaneidade é de continuar a gerar espaços produtivos, onde os artistas são considerados como investigadores que trabalham os “pedaços” temporais por metodologias artísticas (Alphen, 2022). Não só atuam desta maneira, mas também acrescentam espaços democráticos, onde o espetador que olhe para o trabalho do artista possa assumir alguma responsabilidade naquilo que é representado e consumido: “O espetador torna-se parte do arquivo alargado, recolhendo, preservando, partilhando histórias que podem eventualmente desaparecer”, como refere o artista Jayce Salloum (citado por Merewether, 2006, p. 186). São nas obras destes artistas que se questiona as reivindicações, as potencialidades e as funções implícitas no uso de um registo arquivístico, podendo resultar noutra tipo de estrutura arquivística (Alphen, 2022).

¹⁵ No original: “Archiving and producing loss of quality are part of a multi-step appropriation process: selection of images, manipulation of images through the use of photocopying or photography of the photograph, cataloguing, montage. Reduced, the same images may become part of objects or paintings. This kind of manipulation is thus aimed at producing a different physiognomy of the pre-existing material”.

2.4. Capítulo 4 — Os Paralelismos da Materialidade

2.4.1. Breves Notas sobre as Publicações de Autor/Artísticas

A partir do contexto artístico português e como o comprova a curadora e historiadora portuguesa de arte, Sandra Vieira Jürgens (2013), tem-se visto, ultimamente, uma maior popularidade ou foco na difusão dos conteúdos e das práticas artísticas, reflexivas e investigativas da reprodutibilidade dos livros de artistas e/ou das publicações de autor. Trata-se de uma pluralidade de produções que acontecem por vários caminhos intencionais e ideológicos, de acordo com a atividade do seu produto. São projetos que incrementam a possibilidade de integrar várias experiências que interligam diferentes programas artísticos, como as artes plásticas/visuais, o design ou as artes gráficas, a fotografia, a literatura/poesia, entre outras áreas (Ver Figura 1). Porém, não são práticas antigas ou de um “boom” atual, mas sim de um conjunto de artistas de várias gerações, sejam eles individuais ou coletivos, convergindo para projetos que optam pelas tiragens, por norma limitadas, ou por projetos onde há uma maior aproximação com o estatuto artístico, em que a publicação, ou livro de artista, resulta enquanto peça de exposição ou como “suporte-livro” de uma exposição.

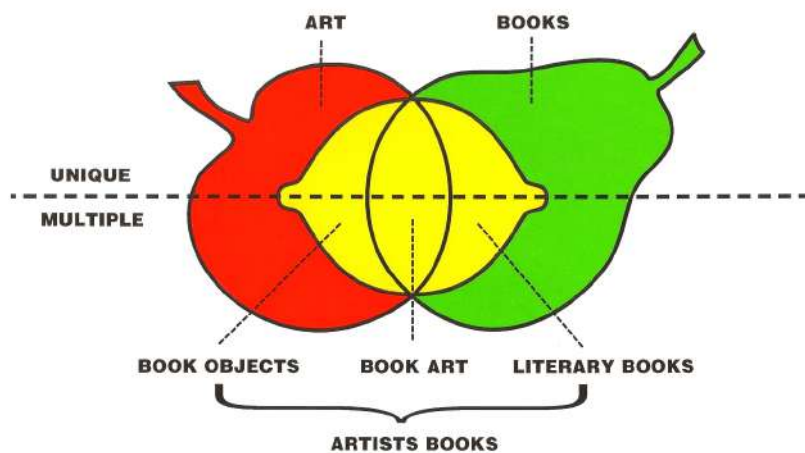


Figura 3. Diagrama “Salada de Fruta”, sobre os livros de artistas por Clive Phillpot (1982). Consultado em, https://monoskop.org/Clive_Phillpot

É graças à divulgação e à circulação, destas produções, que se realizam inúmeras atividades que fogem a um enquadramento expositivo e focam-se mais na mediação da arte contemporânea, como pequenas feiras de edições, conversas/conferências, residências/workshops, lançamentos ou até a atribuição de prémios. É nesta habilidade disseminadora e circulatória que se estimulam novos modos de perceber estes projetos, quer seja nos seus formatos, nos seus suportes, nos tipos de produção e na comercialização face às

suas convenções, dando um lugar às editoras e livrarias dedicadas às publicações independentes que se configura como um “elo” de ligação entre os autores, editores e o público (Jürgens, 2013). Para além disto, desafiam o “papel do designer como autor/editor/produtor e o entendimento do modelo pedagógico do workshop como paralelo ao regime académico e potenciador da experimentação crítica e produção de conteúdos” (Jürgens, 2013, p. 89). Trata-se de um “mundo muito próprio que tem a particularidade de reinventar a sua presença e modo de funcionamento no meio artístico” (Jürgens, 2013, p. 86), em, por exemplo, livros de artistas sobre projetos arquivísticos, tal como as produções do Ed Rusch ou do Christian Boltanski (Alphen, 2022).

Seria pertinente assentar algumas notas sobre o livro, o protagonista, que por norma costuma ser a opção preferencial para materializar este tipo de projetos. Diríamos que o livro tem muito de nós, mostra uma vitalidade semelhante, quase um “espelho da simetria do animal humano¹⁶”, como refere a escritora, editora e curadora holandesa, Monica Szewczyk (citada por Dickel & Puyplat, 2011, pp. 32). Imita uma interioridade e exterioridade de um repositório de conhecimento e talvez de uma morfologia que existe há cerca de 500 anos.

Apesar do afeto que temos pelo livro, é necessário advertir para a sintomatologia atual e tendencial, comum à nossa cultura geral, que acredita no desaparecimento latente e lento do livro, onde as “coisas de papel” estarão a seguir um caminho antigo, face à evolução de uma cultura pós-digital. Talvez uma das contrapropostas para esse sintoma seja a fortificação das comunidades e atividades existentes, que anteriormente foram referidas, principalmente, pelas várias feiras de livros de arte, “que parecem proliferar e testemunhar um desejo crescente de fazer, mostrar, vender, comprar, trocar, desenterrar” (Dickel & Puyplat, 2011, pp. 32), deixando um convite insistente para a manutenção do livro impresso. O livro por si só é simbolicamente um artefacto da civilização humana, do conhecimento e da nossa herança cultural, por isso, é crucial manter vários modos de pesquisa analógicos, sabendo que um objeto impresso pode ser a melhor maneira de preservar e de disseminar conhecimento (ver apêndice 8.1.1). Nas palavras de Monika Szewczyk (Dickel & Puyplat, 2011), o livro pode ser “um antídoto apelativo para um mundo que se preocupa com a desmaterialização de quase tudo (arte, informação, imagens, dinheiro, relações, tudo o que gostaríamos que fosse mais sólido)” (Dickel & Puyplat, 2011, pp. 32 – 34).

¹⁶ No original: (...) a mirror of the human animal's symmetry”.

A profundidade destas produções vai desde a sua conceitualidade até à sua morfologia final, levando-nos a considerar um conjunto de cadeias sociais que detêm funções importantes na produção dos mesmos e desafiando, por sua vez, as várias divisões do processo, passando pela investigação, a reunião de conteúdos, a edição, o design, a impressão e a encadernação, trabalhando sinergicamente, através dos constantes diálogos entre as pessoas sobre o produto. Monika Szewczyk (Dickel & Puyplat, 2011) deixa perceber o modo como podem refletir os dinamismos dessas várias interligações sociais e os seus efeitos, quase realizando um pacto de confiança entre o produtor, a produção do livro e o recetor ou leitor:

“Para mim, escrever algo (seja uma proposta, uma introdução ou outra parte do livro), encomendar outros textos (com cartas que muitas vezes também iniciam ou solidificam amizades), editar (através de várias conversas que raramente se detêm no texto em questão), depois sentar-me com um designer e brincar com as diferentes formas como tudo isto e várias imagens escolhidas de forma semelhante devem funcionar em conjunto nas páginas de um livro, decidir a capa que atrairá mais pessoas a envolverem-se e, finalmente, encontrar uma prensa que ajude a ver os resultados impressos para a posteridade produz muitas emoções (...)”¹⁷. Monika Szewczyk (Dickel & Puyplat, 2011, pp. 38 – 42)

2.4.2. A Pertinência da Tactilidade

A ideia de tactilidade é uma sensação física e, ao mesmo tempo, uma experiência mental que age de forma ambígua. Tal como nos explica o editor, escritor e curador de design e arte, Freek Lomme (2022), a tactilidade torna-se uma coisa bastante complexa e híbrida, onde a gama de materialidades ao dispor torna o ato de “sentir” bastante dúbio e fluído, uma vez que os objetos podem ser produzidos manualmente, por matérias simples, ou por elevados processos tecnológicos e/ou bioquímicos. O que Lomme questiona é: “o que é que realmente sentimos quando tocamos nas coisas? O que parece ser um material natural, já não precisa de ser natural de todo”¹⁸ (Lomme, 2022, p. 5), uma vez que, e de acordo com o

¹⁷ No original: “For me, writing something (be this a proposal, an introduction or another part of the book), commissioning other texts (with letters that often also begin or solidify friendships), editing (through various conversations that rarely stop at the text in question), then sitting down with a designer and playing with the different ways all this and various similarly chosen images should work together on the pages of a book, deciding on the cover that will lure more people to get involved, and finally finding a press that produces many a thrill (...).”

¹⁸ No original: “What do we actually feel when we touch things? What feels like a natural material, no longer needs to be natural at all?”

contexto ou a sociedade atual em que vivemos, podemos estar a separar-nos da taticidade, a não ser que a queiramos, face à presença e desenvolvimento de objetos híbridos.

A noção de afeto, que está muito interligada com a taticidade, é uma forma de caracterizar as nossas habilidades subjetivas de escolha, de produção e de consumo das coisas. Corresponde à maneira como nos deixamos “persuadir” pela materialidade das coisas e, consequentemente, pelo seu elemento tátil ou sensorial, em conjunto com a ativação dos nossos sistemas neurológico e psicológico e o envolvimento dos nossos desejos criativos, sejam eles, intencionais ou não. Na realidade, para darmos exemplos, é como a textura e a cor de um tecido nos faz sentir. São este tipo de percepções sensoriais que à primeira vista nos parecem banais pela sua natureza, mas que são curiosas pelas suas dimensões complexas ou subjetivas, já que podem conjugar, simultaneamente, uma dimensão imaginativa e outra mais racionalizadora. As várias intensidades do afeto que, por sua vez, são impercetíveis, pertencem a uma amplificação do corpo e do tempo. Estão implicadas na maneira como se experienciou alguma coisa, uma vez que essa experiência, provavelmente, não irá ser igual ao momento em que se experimentou essa coisa e que também nunca poderá ser igual ao modo como outro indivíduo venha a experimentá-lo, porque cada um tem uma maneira diferente de sentir as coisas. A propósito, Lomme (2022) refere:

“Neste sentido, o facto de nós não termos o afeto, o afeto tem-nos a nós, significaria algo mais do que o cliché de sermos esmagados pelo poder das nossas emoções; significaria que somos esmagados pelo poder do estímulo a que a cultura nos habituou a responder através de respostas interiorizadas a determinadas intensidades¹⁹” (Lomme, 2022, p. 53)

Quando afirmamos que um objeto tem uma linguagem própria referimo-nos às interações sensitivas que as suas características materiais podem suscitar nos recetores nervosos do nosso corpo, da nossa pele, do nosso tato e da nossa visão. A fisicalidade, como expressão identitária dos objetos, leva-nos a comportar de diferentes formas perante cada objeto, num misto de interação e de comunicação com o mundo a um nível afetivo (Lomme, 2022).

¹⁹ No original: “In this sense, the fact that we don't have affect, affect has us, would mean something over and above the cliché of being overwhelmed by the power of our emotions; it would mean that we are overwhelmed by the power of the stimulus to which culture has accustomed us to respond through internalized responses to given intensities”.

Como é que a materialidade se pode relacionar com as práticas arquivísticas e conjuntamente com as práticas editoriais, já que a materialidade é uma das propriedades partilhadas em ambos os casos? Neste caso, a fisicalidade e/ou a taticidade, de que falamos, pode associar-se ao conjunto de material recolhido para a criação de um arquivo. Este aspeto é relevante, visto que não nos estamos a focar no âmbito de um arquivo digital, mas sim no de um arquivo que prioriza a qualidade táctil dos materiais, onde, subsequentemente, as estratégias do design editorial permitam experienciar esse material e transpô-lo para uma publicação de carácter autoral/artístico.

A particularidade que interliga estes três tópicos – a materialidade, o arquivo e o editorial – passa pela ideia da taticidade através das mãos, ou seja, as mãos são o elemento principal do tato e, novamente, do envolvimento do corpo com aquilo que se pode tocar e o que significa para nós esse toque. O toque, em si, pode-nos dar a noção de que temos um controlo das coisas, das nossas escolhas, mas, paradoxalmente, torna-nos vulneráveis, podendo haver consequências dos efeitos das propriedades de um determinado material no nosso corpo (Lomme, 2022). Outra curiosidade, necessária de se referir, é que na realidade não precisamos de tocar algo para sabermos as suas propriedades tácteis, tal como refere Rik Peters (citado por Lomme, 2022): “todas estas qualidades já estão patentes na sensação visual, embora de uma forma mais fraca do que quando tocamos no objeto”. Nós “sentimos” com os nossos olhos, “vemos” qualidades tácteis: neste sentido, toda a percepção é sinestésica²⁰ (Lomme, 2022, p. 104). Sendo assim, a percepção, de certa maneira, é enganadora, ilusória e abstrata, o que a torna ainda mais curiosa, visto que pode criar vários cenários de sensações, significados e ações.

2.4.3. A Praticidade do Design Editorial

As artes gráficas ou os materiais gráficos, como os livros, os cartazes ou os panfletos, são objetos de criação artística, acessíveis, e de acesso democrático, que, por vezes, expressam uma atitude ativista ou política, no modo como a sua circulação é feita.

As artes gráficas estão intrinsecamente associadas ao contexto da materialidade e a vários meios de produção que podem ser aliados no processo de validar e de explorar uma determinada intencionalidade do objeto impresso. Como refere o investigador e artista Alessandro Ludovico (citado por Lomme, 2022): a “taticidade, como qualquer outro sentido, é

²⁰ No original: “All these qualities are already apparent in the visual sensation, albeit in a weaker form than when we would actually touch the object. We “feel” with our eyes, we “see” tactile qualities: in this sense, all perception is synesthetic”.

a percepção das diferenças, e quanto mais diferenças somos treinados a perceber, mais aprendemos e mais somos capazes de perceber, num círculo virtuoso sem fim²¹” (Lomme, 2022, p. 82). Portanto, é pertinente compreendermos de que maneira podemos perceber os objetos e experimentar as sensações que nos suscitam. No caso de um simples livro, por exemplo, podemos analisar as suas particularidades, como o peso, a textura, o tipo de impressão e os acabamentos, entre outros critérios. Essencialmente, é necessário entendermos as diversas codificações por detrás das várias estratégias gráficas que foram tomadas, potenciando a materialidade e/ou taticidade num exemplo como o livro.

Se analisarmos as publicações digitais atuais e as compararmos com as publicações impressas verificamos que as publicações digitais apresentam um conjunto de qualidades e vantagens que podem aliciar a sua utilização, visto que são portáteis, permitem uma maior rapidez e facilidade de acesso e um modo de leitura relacional. Mas, um critério que tem vindo a ser desconsiderado e que deve ser debatido, para este âmbito, é a experiência do utilizador nas publicações. Estas publicações (digitais) utilizam, maioritariamente, métodos artificiais-sensoriais, que apelam à visão, como por exemplo, os *zooms* rápidos, visualmente atraentes, e ao tato, que é unicamente operativo e descontextualizado, ou seja, é um tato “gestual”, limitado aos movimentos que fazemos com as mãos nos ecrãs: os “*swipes left/right*”, os “*swipes up/down*”, o “*scroll down*”, a pressão. São literalmente “coreografias gestuais”. Já em termos auditivos, algumas publicações digitais mimetizam sons de objetos impressos, como o som característico do virar de páginas. Outras vezes, os sons, simplesmente, pertencem à interface digital, como um alerta ou um erro de operação. De um modo geral, tem-se assistido a um aumento, no desenvolvimento de estratégias que simulam as publicações impressas, adaptando-as aos ecrãs digitais, mas que nunca poderão oferecer o mesmo tipo de experiência que um livro impresso possibilita (Lomme, 2022).

Em contraste, as publicações impressas utilizam, essencialmente, “um ambiente sensorial muito mais rico, fornecendo *inputs* para múltiplas modalidades sensoriais²²”, como refere Alessandro Ludovico (citado por Lomme, 2022, p. 80). Qualquer opção adicionada, como uma perfuração, uma laminação, ou a utilização de tintas especiais, não constituem apenas uma camada de informação adicional, mas sim uma experiência suplementar para os sentidos. Na materialidade dos objetos impressos, o olfato, por exemplo, permite identificar

²¹ No original: “Tactility, as any other sense, is about perceiving differences, and the more differences we are trained to perceive, the more we learn and the more we are able to perceive, in a virtuous endless circle?”

²² No original: “In comparison, classic printed publications are using a much richer sensorial environment, providing inputs for multiple sensory modalities”.

o cheiro do papel e da tinta, concedendo informações específicas sobre a publicação. No caso dos livros antigos, normalmente conseguimos apreciar diferentes “odores”, de acordo com o nível de exposição solar e do ambiente de conservação a que a publicação esteve exposto. A audição, por outro lado, associa-se ao manuseamento do livro e à experiência sonora de abrir ou fechar uma capa, ou de virar uma página, que indicia, por exemplo, a gramagem dos papéis utilizados. Na visão, o que varia são as condições de impressão e da iluminação, testando-se a cor ou os “*pantones*²³” e as impressões nos vários tipos de papel, de modo a verificar a aderência da tinta e consolidar os testes de legibilidade. Por último, o tato conjuga todas as informações, dos processos de seleção dos materiais, como o tipo de papel e os vários materiais que fazem parte dos elementos da estrutura de uma publicação, considerando, assim, a qualidade da textura, da lombada, da encadernação, dos acabamentos e de outros elementos que lhe pertencam.

Podemos, então, reconhecer que em algumas técnicas de impressão antigas, recentemente reabilitadas, como a tipografia, ou o *letterpress* e a impressão em risografia, a materialidade e a tatilidade desempenha um papel importante no desejo social de autenticidade e de pureza, mas também, de envolvimento do próprio processo de produção (Lomme, 2022). A exploração sensorial e sensitiva traz-nos imensas possibilidades ao nível da impressão. Como refere a designer e editora Esther Krop (citada por Lomme, 2022): “com uma história de mil anos e infinitas formas de expressão, o papel e a impressão são ferramentas fantásticas para descobrir a realidade e a imaginação através da estimulação dos sentidos tácteis²⁴” (Lomme, 2022, p. 92). Torna-se, então, essencial compreender que o ato de tocar e de fazer (materializar) é fundamental para dar forma aos nossos pensamentos e dar uma ordem e sentido ao mundo que se nos apresenta. Rik Peters (Lomme, 2022) refere que “não há significado sem tato – e, conseqüentemente, não haveria arte sem espectadores corporizados²⁵” (Lomme, 2022, p. 107).

Importa-nos trabalhar ou investigar a publicação na sua natureza impressa, com o intuito de desenvolver um arquivo que, independentemente da origem dos seus conteúdos, não prescinde da exploração das potencialidades da materialidade do meio impresso.

²³ Sistema padronizado de correspondência de cores, fundada pela empresa Pantone LLC, fundada em 1950.

²⁴ No original: “With a history of a thousand years and endless modes of expression, paper and print are fantastic tools for discovering reality and imagination through stimulating the tactile senses”.

²⁵ No original: “The world presents itself to us through our body and its various channels that all work together to elicit a sense of meaning from the world. There is no meaning without tactility – and consequently, there would be no art without embodied spectators”.

2.5. Capítulo 5 — Análise de Casos Práticos

Na análise de casos práticos pretende-se observar propostas que se inscrevem, de alguma forma, nos vários contextos abordados. Projetos arquivísticos e/ou editoriais que exploram imagens-memórias de “algo” que se quer presente e cuja “representação estética pode ter em conta as diferentes matizes e profundidades da experiência humana, isto é, tentar encontrar uma imagem sensível para aquilo a que, em princípio, nenhuma imagem pode jamais corresponder”, tal como Nuno Crespo (citado por Blaufuks, 2008, pp. 183-184) refere. Também se podem observar projetos que partem de um incentivo material para dar resposta ao processo de materialização.

2.5.1. Rahel Zoller “Bookstand”

“Bookstand” de Rahel Zoller é um livro de artista, com ilustrações de suportes para livros (*bookstands*) retiradas do catálogo da Biblioteca de Bureau, em Boston, em 1891. A impressão foi realizada pela Office Offset, em Berlim, em 2023. Primeira edição de 100 exemplares. Publicação com 16 páginas; Dimensões de 153 × 223mm; encadernação com ponto de sela (*saddle stitch*) e capa desdobrável, como suporte; idioma em inglês.

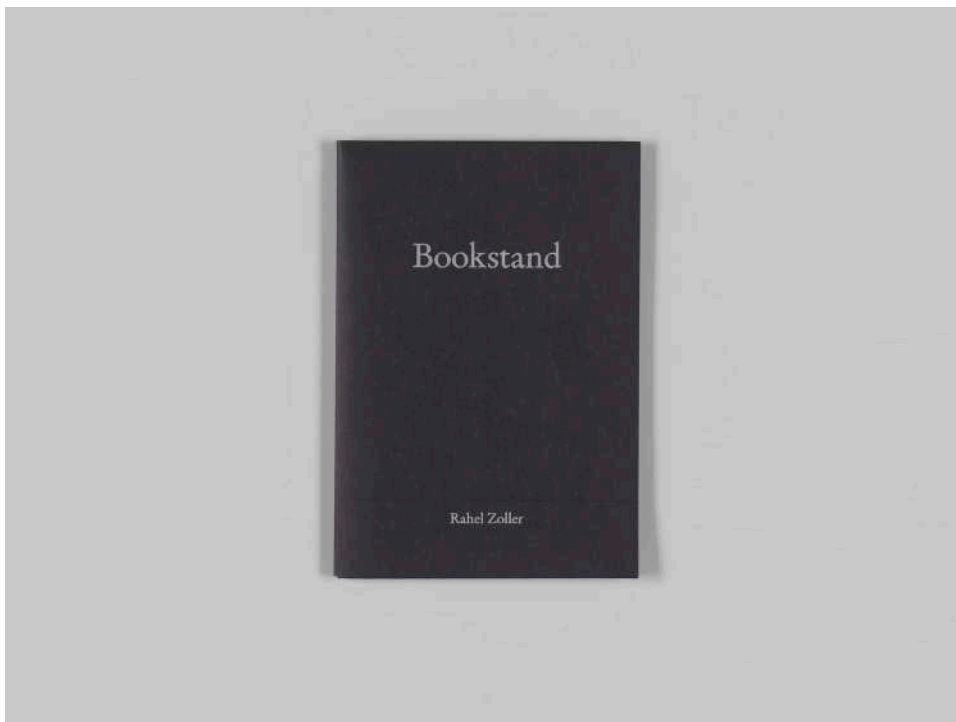
Todos os livros são performativos, mesmo aqueles que só dependem de textos ou de materiais especiais, como igualmente aqueles que não tem qualquer tipo de conteúdo textual. Todos têm um aspeto visual e performativo, graças à sua presença e à sua natureza que se ligam, de alguma maneira, à taticidade. É a própria aparência física, ou fundamentalmente os significados atribuídos a aspetos simples, como o peso, a capa, ou o papel, que participam no dinamismo da experiência global de um livro. A artista, especialista em livros de artista e de design, explica o seu processo criativo:

“Quando faço livros, penso no que quero que o leitor receba e que tire uma experiência. Por momentos até penso onde é que quero que o leitor esteja a ler (ou a manusear) o livro, ou onde é que (este) ficará, depois de ter sido lido... quero que o objeto conte a sua própria história...” Rahel Zoller (Ver apêndice 8.1.1.)

Se pensarmos nas terminologias dos livros, as mesmas diferem de lugar para lugar. Um livro no Ocidente tem uma terminologia diferente da de um livro no Oriente, por exem-

plo. Enquanto lemos o livro da esquerda para a direita e utilizamos determinadas nomenclaturas para os componentes particulares do livro, no Japão a leitura faz-se ao contrário, porque a cultura nativa de uma dada região pode encontrar outras formas específicas de expressão. O trabalho artístico da Rahel Zoller demonstra um interesse por estas particulares do livro e pelas várias “*performances*” que pode ter, partindo de um ponto de vista poético. A autora expande a maneira como aprendemos a olhar para um livro como objeto, analisando-o e transportando-o para outras direções.

“*Bookstand*” (2023) é um projeto formalizado num arquivo, criado a partir de ilustrações de suportes e de estantes para livros, da Biblioteca de Bureau, em Boston. Rahel Zoller intervém sobre as ilustrações e recontextualiza-as num livro contemporâneo que funciona como uma estrutura híbrida de um “livro-suporte”. A capa do livro pode ser desdobrada, tornando-se o seu próprio suporte, aludindo a uma simbiose entre o conteúdo e a forma (ou vice-versa). Assim, o leitor pode fazer o seu próprio suporte de livros. O trabalho de Rahel questiona, embora de forma não linear, onde o livro se encontra e de que modo pode ser explorado em diferentes direções, visto que este objeto é, para a artista, uma fonte aberta após um certo período de tempo (Ver apêndice 6.1.1.).



Figuras 4 e 5. Bookstand (2023), Rahel Zoller. Consultado em, <https://rahelzoller.com/Bookstand>



Figura 6. Bookstand (2023), Rahel Zoller. Consultado em, <https://rahelzoller.com/Bookstand>

2.5.2. Louis Porter

“Works on Papers” (com Rahel Zoller)

Catálogo/Livro de Artista (*Artist box/Mail art*) de uma seleção de 21 artigos em papel, numa caixa de cartão cinzento e serigrafado à medida (cada caixa é carimbada à mão com o número da edição na capa). Edição de Mary Scott e design por Ronald Adolf, de 2023. Edição de 50 exemplares. Dimensões: 365mm x 255mm; encadernação com ponto de sela (*saddle stitch*) e lombada *perfect bound*; idioma em inglês.

A circulação de imagens é uma realidade tangível e ampla em termos conceptuais e físicos. A noção de fisicalidade não exclui o meio digital, porque têm de existir infraestruturas físicas que proporcionem a circulação desses objetos digitais. O trabalho de Louis Porter interessa-se pela ideia do que acontece quando a matéria passa por uma “matriz”, não só na esfera da utilização prática, mas também na passagem para o nível mais físico dos sistemas de reprodução, associando-a às fotografias, aos arquivos, à materialidade e às publicações de artista. O mesmo menciona:

“Referenciar o processo material é uma parte importante, porque a linguagem foi sempre mediada por estruturas de poder ou de políticas, por isso estou muito interessado nas políticas de circulação e acho que isso também tem uma qualidade material. Gosto de publicar, porque é muito democrático... gosto da ideia das imagens serem apropriadas e circuladas. Não me vejo como o dono dessas imagens... é uma posição política”. Louis Porter (Ver apêndice 8.1.2.)

Louis Porter explora o encontro fortuito com materiais interessantes, como objetos e fotografias, em lugares inusitados onde são abandonados. Esses lugares são privilegiados no seu trabalho, convertendo-se em focos de recolha e de (re)apropriação. Já o interesse pelo ato de publicar é movido pela vontade de multiplicar uma coisa, no sentido de fazer edições limitadas que deixam de estar na mão do autor e entram instantaneamente em fluxos de circulação ou em lugares como livrarias, repositórios de museus ou que, por outro lado, entram em economias de circulação de pequena escala (Ver apêndice 6.1.2.).

“*Works on Paper*” (2023), com a participação de Rahel Zoller, é um projeto realizado na potencialidade da materialidade e da imagética do papel, deixando os dois artistas questionarem até onde podem expandir o conceito, não havendo muitas regras para seguir. Louis Porter e Rahel Zoller contam-nos que durante um ano criaram uma coleção massiva e experimental, em que os artistas partilhavam ou trocavam material que cada um recolhia, de modo a observar os cruzamentos que iam existindo. Após uma fase de recolha, categorizou-se e formou-se um arquivo, onde acabaram por criar categorias como “achados de livros”, “documentos”, “conversações”, trazendo-os num só repositório. A materialização sucedeu numa edição inicial, tipo *fac-símile*²⁶, de 15 caixas de artista (*boxsets*), onde faziam parte 21 objetos, que dialogam e se relacionavam entre si, deixando cada leitor ter a sua ordem de experiência e ou de conexões.

O que é demonstrado neste projeto é que o arquivo é usado de forma vaga, porque se situa entre um arquivo e um museu, visto que os arquivos são essencialmente uma ideia e depois uma realidade, muito diferente nas suas políticas de realização. Em suma, o projeto criou uma combinação de formas circulatorias (metaforicamente) que, ao se juntarem, formaram um terceiro efeito, onde a materialidade respondeu em dois sentidos, nos significados

²⁶ Do latim, *fac simile*, ou seja, “fazer igual”, é toda a cópia ou reprodução de algo, quer seja uma gravura, desenho ou composição tipográfica, e entre outros tipos. Uma edição fac-similar ou edição fac-similada é uma edição nova (frequentemente proveniente do objeto antigo, por exemplo, um livro antigo) que apresenta uma reprodução exata da edição original, incluindo todas as suas particularidades, como as fontes de letras, as escalas, as ilustrações, a paginação, etc.

que o papel pode deter, isto é, naquilo que está impresso nesse suporte e na maneira como nos envolvemos com isso (Ver apêndice 6.1.1. e 6.1.2.).

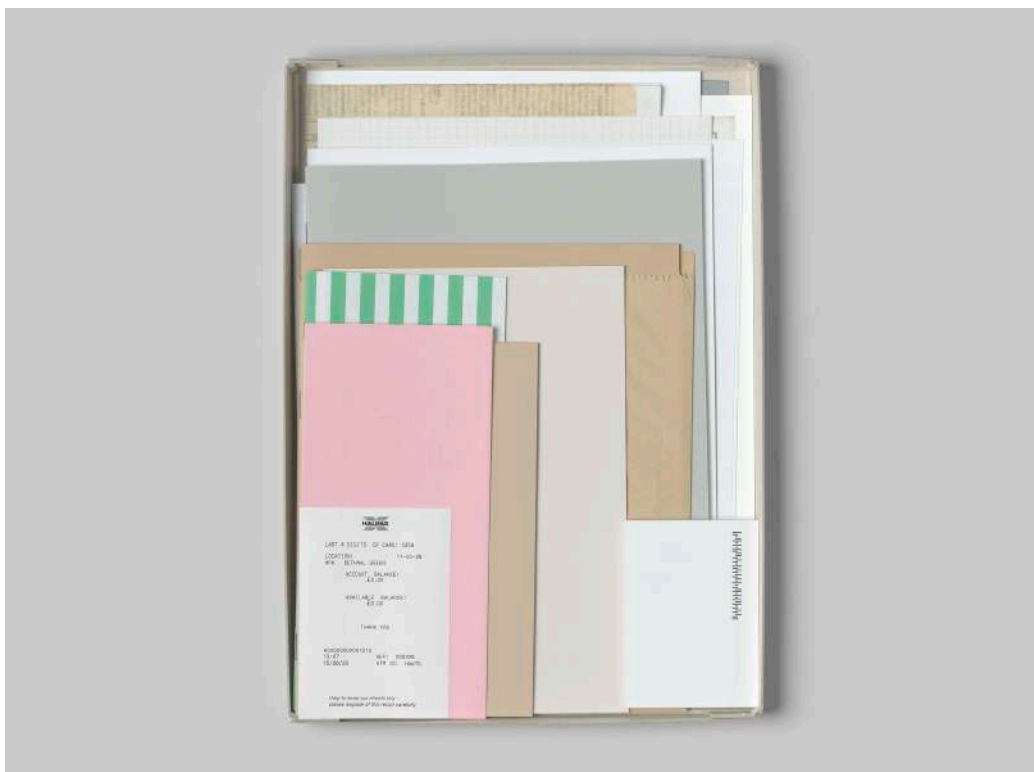


Figura 7. Works on Papers (2023), Louis Porter & Rahel Zoller. Consultado em, <https://louisporter.com/WORKS-ON-PAPER>



Figuras 8 e 9. Works on Papers (2023), Louis Porter & Rahel Zoller. Consultado em, <https://louisporter.com/WORKS-ON-PAPER>

2.5.3. Miguel Ângelo Martins

“Querido Amarelo”

Catálogo/Livro de Artista, sobre a história do pigmento amarelo conhecido como “Amarelo Índio”. Impressão e edição por Edições Raum, Valência, 2019. Edição de 150 exemplares. Publicação com 72 páginas; dimensões: Brochura, 304 x 215mm / Envelope, 324 x 229mm; encadernação cosida com linha; impressão em risografia 1-tinta (vermelho); Papel 80, 115 g, Sirio Color, Gialloro; idioma em português e inglês.

Tentar fragmentar a pintura ao procurar elementos que fazem parte do seu processo de realização, alude quase, a uma “receita” pictórica. Estes elementos, como os pigmentos, os aglutinantes, os materiais de suporte, como a tela, entre outros, podem ser simplesmente representados e trabalhados singularmente de modo que se estenda a própria representação ou noção da pintura. Por outras palavras, é uma pintura que não é uma pintura concreta e bidimensional, mas que é expandida pela ideia da sua materialidade. Quando dizemos que estamos a ver uma paisagem numa pintura, o que na realidade estamos a ver são os pigmentos com os aglutinantes, considerando, assim, que a pintura é tudo.

No trabalho artístico e editorial de Miguel Ângelo Martins, que parte do seu historial com a pintura, podemos verificar um interesse numa pintura não concreta, ou seja, que pensa para além da pintura. Portanto, a pintura é transportada para a sua prática editorial, já que o autor é cofundador da casa editorial Raum Press, juntamente com Laura Pilar Delgado (artista espanhola), onde “investigam” maneiras de construir um objeto editorial e a forma como os vários métodos de impressão funcionam e resultam, visto que um livro não é só um espaço onde se albergam imagens e textos, mas que pode ser encarado, também, como uma peça de arte. Miguel Ângelo Martins considera que, é a partir de um estímulo espontâneo do material que consegue pensar nas várias formas de uma ideia. Por exemplo, o papel, a cor, a textura, a gramagem, podem funcionar como gatilhos para desenvolvimento de um projeto. Depois de tomar certas opções e observar o resultado de testes de comportamento dos materiais (impressões, tintas, métodos), aí é possível conectar todos os significados do objeto. A propósito, Miguel Ângelo refere:

“(…) Penso que a coisa mais importante num livro, ou seja, de uma publicação de autor, é sentir que quando vejo esse objeto tem que me guiar, me orientar, tem que me transmitir as coisas de um modo imediato... ele já me transmite algo pela sua

cor, pelo seu formato, pelo seu material. Penso que uma publicação quando é bem conseguida é quando o espectador consegue perceber a partir do que esta tocando enquanto o que esta vendo, que a ideia está de “mão dada” no objeto... é essa simbiose perfeita, entre a ideia e o objeto, mas que é um processo bastante diferente de livro para livro”. Miguel Ângelo Martins (Ver apêndice 8.1.4.)

“*Querido Amarelo*” (2019), surge da necessidade de o material ser a extensão de uma ideia. Durante dois anos Miguel Ângelo Martins recolheu material que, à partida, não sabia como resolver ou materializar, mas que no futuro viria a formar um arquivo sobre o pigmento do “amarelo indiano”. Este pigmento que vinha do sedimento da urina de vacas alimentadas das folhas de manga e formava esferas que foram importadas da Índia para a Europa. Foi a partir dessas descrições que começou a desenvolver, a investigar e a recolher informações e imagens, relacionando também o projeto com a cidade de Machico (na Ilha da Madeira), visto que em Machico havia uma grande plantação de árvores de manga. Portanto, foi através da colaboração com Hugo Olim (artista madeirense), que recorreram a registos fotográficos e ao arquivo para fazerem vínculos e analogias sobre a temática do pigmento, como por exemplo, as próprias viagens dos descobrimentos portugueses, onde a manga era trazida pelos portugueses da Ásia para o Brasil. Em outra perspetiva, a materialidade neste projeto surge nas opções gráficas ou editoriais do autor, como a escolha do papel e da sua cor. Para retratar o arquivo selecionou um papel Fedrigoni²⁷ de Itália – um “*gialloro*” (amarelo em italiano) – que representaria a “manga madura”. Já o planeamento da publicação realizou-se num painel, como uma maquete, onde se fizeram os posicionamentos e as devidas seleções. Adicionalmente, a publicação incluí um importante encarte de uma pequena folha dobrada em três, como se fosse uma carta dentro de um envelope, da única cópia do documento existente sobre a manufatura do pigmento. Essa carta teria sido enviada para Calcutá, Índia, por Sir Joseph Dalton Hooker, diretor do Jardim Botânico de Londres e teria sido, posteriormente, publicada no *The Journal Society of Arts of London* (Ver apêndice 6.1.4.).

²⁷ Fabricante de papel na Itália, fundado em 1888 por Giuseppe Antonio Fedrigoni, e uma das empresas líderes de papel na Europa.



Figura 10. Querido Amarelo (2019), Miguel Ângelo Martins. Consultado em, <https://www.fragile-books.com/prodcuts/querido-amarelo>



Figura 11. Querido Amarelo (2019), Miguel Ângelo Martins. Consultado em, <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas1/367-querido-amarelo-de-miguel-angelo-martins.html>



Figura 12. Querido Amarelo (2019), Miguel Ângelo Martins. Consultado em, <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas1/367-querido-amarelo-de-miguel-angelo-martins.html>

3. ARGUMENTO E TEMÁTICA

3.1. Projeto Prático

3.1.1. Conceito Geral

Para podermos fragmentar o projeto, de modo a compreendê-lo e a poder explicá-lo nas suas particularidades, que refletem as inúmeras escolhas tomadas, precisamos, antes de mais, de explicitar a gênese do projeto.

O despertar da temática que envolve o presente Trabalho de Projeto foi desenvolvida, a partir de um pequeno projeto editorial, para a unidade curricular de Estudos Avançados em Cultura Visual, do primeiro ano do Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas. Nesta unidade curricular foi-nos proposto criar um objeto editorial – uma simples publicação, livro de artista, zine ou outro tipo de edição – que pudesse explorar qualquer tipo de temática e não ultrapassasse as dimensões de um A5 (148 x 210 mm). Neste caso, foi desenvolvido um pequeno livro, intitulado “*The Venezuelan Slang Book*” (2022), cujo título é autoexplicativo do conceito do trabalho. Trata-se de um “glossário” sobre um conjunto de palavras relacionadas com o léxico coloquial da Venezuela. Não só retrata essas palavras, mas também apresenta alguma imagética típica do modo de viver da cultura venezuelana. Este projeto permitiu um investimento positivo na exploração gráfica e material do trabalho, já que, como podemos ver nas Figuras de 13 a 16, tentou-se utilizar um design simbólico, com as cores da bandeira venezuelana, de modo a suscitar dinamismos compositivos ao nível da paginação e da capa. Para cada palavra associou-se uma possível definição e tradução em inglês. Numa retrospectiva avaliativa, a revisão do projeto também nos permitiu apontar alguns pontos negativos, em aspetos que não estavam suficientemente amadurecidos. O livro apresentava algumas falhas conceptuais e editoriais, nomeadamente por não apresentar qualquer tipo de critério de escolha das palavras e das imagens, o que fazia com que esta seleção resultasse num trabalho aleatório e muito abrangente. As possíveis interpretações e traduções não deveriam ter sido feitas de forma objetiva, visto que, a tradução de uma expressão ou de uma palavra coloquial de uma determinada cultura ou região nunca deve ser seguida de forma fidedigna, porque são expressões autóctones, não existindo uma clareza nessas traduções. Poderia ter havido uma explicação ou uma interpretação sustentada, para que se pudesse entender a mesma expressão/palavra. Já na vertente do design, o mesmo poderia ter sido um pouco mais controlado, para se alcançar uma melhor estrutura.



Figuras 13, 14, 15 e 16. The Venezuelan Slang Book (2023), Miguel Abreu. Imagens, cortesia do autor.

Para o âmbito deste projeto tomamos a opção de continuar a trabalhar dentro da vertente da herança cultural do mestrando. Começamos por explorar outras ideias, nada relacionadas com o dialeto, mas que fossem trabalhadas à volta das práticas arquivísticas e resultassem num objeto editorial, graças aos conhecimentos de design editorial apreendidos ao longo da licenciatura e do mestrado. Colocamos, então, a seguinte questão de investigação: “De que maneira uma herança cultural pode ser reconfigurada através do recurso ao arquivo, materializando-se, por sua vez, em práticas editoriais e/ou transdisciplinares?”. Especificamente, e como mote temático, refere-se as possíveis explorações e interligações da coexistência da língua coloquial venezuelana com os espaços urbanos da cidade, no modo como se “retrata” a vida social e cultural dos venezuelanos. Pretendemos questionar a pertinência atual destes discursos culturais. Já como mote operativo, o Trabalho de Projeto age em duas direções: primeiro, o arquivo, que intermedeia “os retratos/registos” que favorecem a criação

de “correntes” narrativas, através dos próprios mecanismos acumulativos; e, segundo, reconfigura-se a partir das práticas editoriais contemporâneas que integram este material e transportem-no para uma publicação que funciona, ao mesmo tempo, como um artefacto documental.

Desde o início, sentimos a necessidade de trabalhar o conceito de multidisciplinaridade. O arquivo é uma disciplina transversal a várias áreas, deste modo, houve necessidade de agir com uma atitude multidisciplinar, numa representação do papel do designer de comunicação enquanto autor, arquivista, curador, editor. Para transmitir este processo, realizamos um complemento videográfico, que pudesse expandir as reconfigurações dos materiais (e narrativas) recolhidos, e permitir um exercício de criação e de exploração das potencialidades da prática do design editorial.

O fascínio pela presente temática resulta da vontade de trabalhar a linguagem coloquial como uma das formas mais simples e naturais de comunicação diária, utilizada por interlocutores de diferentes estatutos sociais, políticos, económicos e académicos, e de diferentes idades e géneros. A noção de linguagem como fragmento cultural é trabalhada através de uma ideia de memória coletiva da cultura venezuelana. Já o arquivo está relacionado com a exploração do fragmento linguístico, porque ambos partilham da ativação de memórias. O projeto tem a intenção de reescrever e de transladar narrativas que provêm de uma origem circunscrita, mas que exigem uma maior expansão.

3.1.2. A Construção de um Arquivo

Tal como já foi mencionado anteriormente, a materialização do projeto começou, primeiramente, por um mote operativo, isto é, pela construção de um arquivo que respeita a temática proposta através da seleção dos seus conteúdos. O material recolhido permitiu a próxima fase do projeto – a publicação e o complemento videográfico. Logo, esta fase do projeto foi crucial para perceber quais seriam os conteúdos que iriam acompanhar os seus novos locais de permanência no livro e no vídeo.

Começamos, então, por uma extensa visita aos diversos repositórios bibliográficos da região municipal de Lisboa, disponíveis para consulta. Referimo-nos às seguintes instituições: Arquivo Nacional da Torre do Tombo; BLX – Bibliotecas Municipais de Lisboa; Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian; Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL); Biblioteca Nacional de Portugal e a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Adicionalmente, também visitamos, via *online*,

a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes²⁸. Durante o período de outubro de 2023 a fevereiro de 2024, realizaram-se várias visitas, pesquisas e análises nos catálogos das bibliotecas referidas, com o objetivo de encontrar algum material pertinente, relacionado com a cultura venezuelana, que pudesse ser (re)apropriado e (re)trabalhado. Após muitas pesquisas, encontramos um artigo intitulado “*Notas Sobre La Idea de Alboroto y Desorden en Venezuela*”, da autoria de Marco Antonio Martinez, publicado no periódico *Archivos Venezolanos de Folklore, VI y VII. Tomos IV y V. N.º5. [pp. 7 - 100]*, em 1958, no catálogo do Centro de Linguística, da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Trata-se de um artigo do Instituto de Antropologia e História da Faculdade de Humanidades e Educação da Universidade Central de Caracas, que reúne 50 palavras/expressões coloquiais (incluindo as explicações dos seus significados e exemplos de uso) que evocam o universo caótico e desorganizado da vida social e cultural venezuelana.

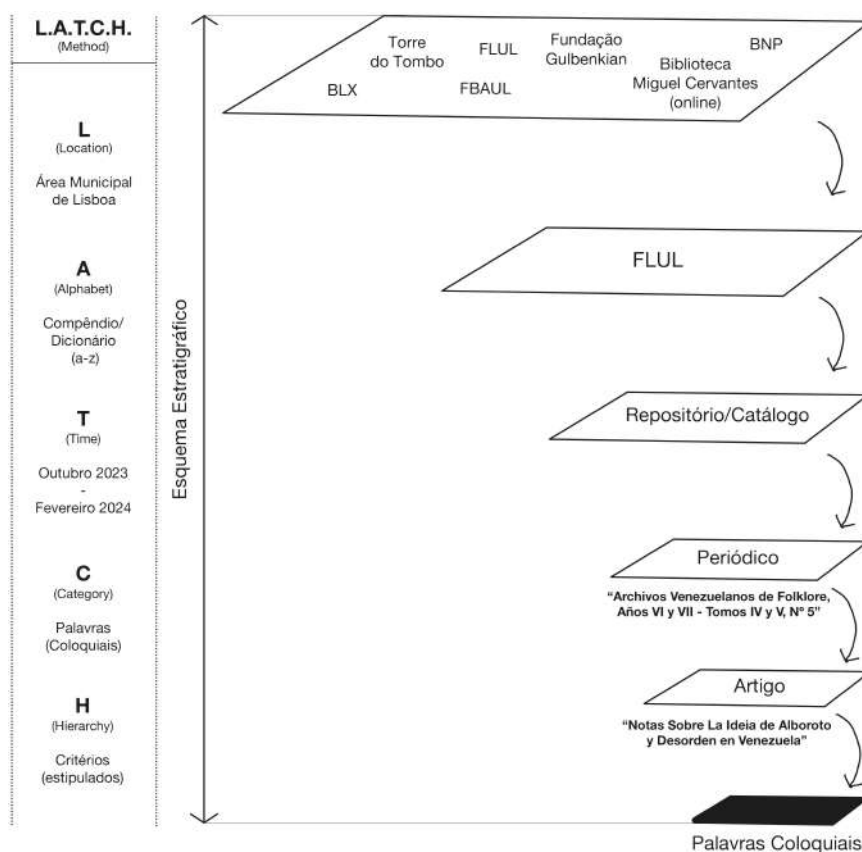


Figura 17. Esquema estratigráfico e do método L.A.T.C.H. Imagem, cortesia do autor.

²⁸ Um projeto de uma biblioteca digital, mantida pela Universidade de Alicante, em Espanha. Consultas em, <https://www.cervantesvirtual.com>

Para além, de se ter encontrado este arquivo, consistente em palavras coloquiais venezuelanas e que foi a linha orientadora deste projeto, encontramos, ainda, um outro arquivo (privado) criado entre 2009 e 2017, pertencente à minha mãe, onde se reúnem vários cartões de visita, de vários negócios comerciais, em várias localidades da capital de Caracas. Junto a esses cartões, realizamos um outro sub-arquivo, que se baseou na pesquisa cartográfica dos endereços desses cartões de negócios, (re)apropriando uma imagem de cada cartão e da rua, ou da avenida, ou da estrada principal, que estivesse perto do perímetro do endereço de cada cartão. Essas imagens (atuais) foram retiradas através do *Google Street View*, agindo de duas maneiras: como fonte viável, sendo a única “ponte” (digital) entre a localização do mestrando (Portugal) e os endereços dos cartões (Venezuela) e também por ser uma fonte inortodoxa, ao questionar a imagem como um discurso complexo e as suas relações com a memória, proporcionando métodos criativos e construtivos do arquivo. Portanto, a razão de se incluir estes arquivos, sugere as seguintes ideias: a possibilidade de se atribuírem palavras aos cartões, “retratando”, assim, a vida social e cultural, do dia a dia caótico e desorganizado do povo venezuelano; e produzir uma dualidade de captura de matéria – os cartões de visita (do passado) e as imagens online (do presente). Por fim, tentamos demonstrar como é que a língua coloquial e o levantamento imagético dos espaços urbanos de uma capital se conjugam para coabitarem ou (co)existirem.

O arquivo inclui reproduções de pequenas partes de textos de autores (como Angel Rosenblat, Isabel Rivero D’Armas, Marco Antonio Martinez e Francisco Javier Perez) que testemunham estes fenómenos linguísticos e culturais do povo venezuelano. Adicionamos um outro texto comissionado a um jovem artista venezuelano, Simon Hermida, que baseia a sua prática artística nas mesmas temáticas – a memória, a identidade, a colagem e o arquivo – tal como esta dissertação revela. Foi-lhe pedido que pudesse contribuir com um pequeno texto (ou uma pequena nota) que explorasse algumas noções sobre a memória e a imagem, de modo que funcionasse como um testemunho (real) para o projeto.

Para o complemento videográfico, foi feita uma pesquisa (online) de vídeos de autores anónimos, disponíveis no *Youtube* e noutros canais (www.tiwy.com e Paul Allan) que viariam a ser apropriados e (re)trabalhados, da mesma forma que o arquivo principal. Os vídeos com material selecionado foram gravados entre as décadas de 87 e 91, na cidade de Caracas e retratam a confusão e o sentimento caótico das rotinas habituais dos venezuelanos.

3.1.3. Critérios e Organização do Arquivo

Após a consolidação dos materiais que iriam compor a publicação e o complemento videográfico iniciamos a organização geral, tal como demonstram os seguintes procedimentos:

1. Encontrar a documentação pertinente;
2. Analisar toda a documentação apreendida;
3. Filtrar e selecionar a documentação;
4. Criar listas ou inventários (textuais e imagéticos) da documentação selecionada;
5. Gerir toda a documentação (como digitalizações, registos fotográficos, retoques e outras edições aos mesmos);
6. Planear a documentação, correspondendo a sua devida secção (no trabalho de projeto).

Especificamente, os critérios que foram tomados a cabo, apresentam-se da seguinte maneira:

Critérios de seleção para o material do arquivo:

— Palavras

O processo para a seleção das palavras começou, desde logo, pela análise do artigo do periódico. No mesmo, selecionamos as palavras e os textos explicativos que iriam compor o projeto. Três elementos (Ver Figura 18) foram tomados em conta para as análises e as escolhas das palavras: (possível) origem da palavra; explicações da palavra; e exemplos de expressões frásicas, de modo a compreendermos o seu significado e o uso. Essencialmente, todas as palavras que fizessem parte do conjunto tinham de aludir para a temática central do projeto (a confusão e a desorganização do estilo da vida dos venezuelanos), portanto, as palavras que estivessem fora dos objetivos do compêndio seriam descartadas pelos seguintes critérios de seleção: definições desadequadas e/ou indiretas ao universo da temática; falta de informações (gerais) sobre a palavra; e palavras completamente semelhantes.

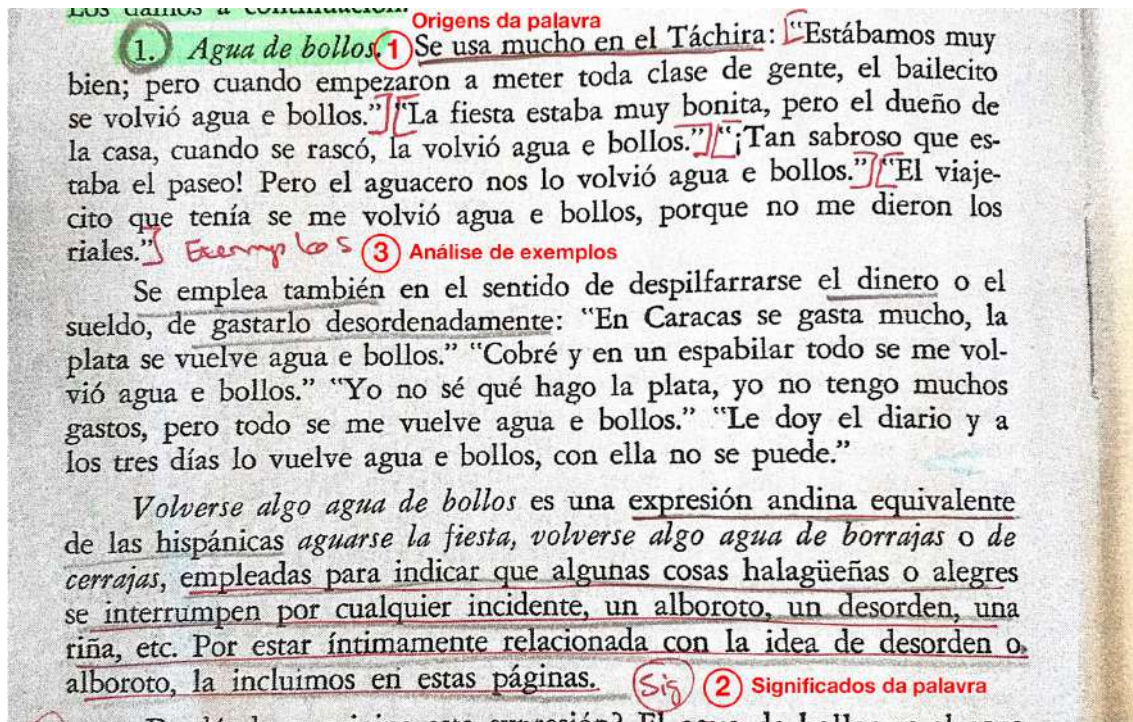


Figura 18. Elementos analíticos das palavras coloquiais. “Notas Sobre La Idea de Alboroto y Desorden en Venezuela”, Marco Antonio Martionez. Imagem, cortesia do autor;

— Cartões/Imagens

Para os cartões, oriundos do arquivo privado, começamos por listar os vários endereços, maioritariamente localizados na capital e no Distrito Federal de Caracas, e assinalá-los nos vários Municípios de Caracas – Chacao, Libertador, Baruta e Sucre) (Ver Figura 20). Conseguiu-se realizar uma pesquisa cartográfica, que permitiu que nos focássemos nos espaços urbanos da capital de Caracas, o que possibilitou a próxima fase deste arquivo, ou seja, a captura de imagens através da fonte virtual e pública do Google Street View. Para se conseguirem as devidas imagens, foi realizada uma pesquisa a partir dos endereços dos cartões do arquivo (privado), através do cursor da plataforma do Google Street View, que nos permitiu verificar as inúmeras secções cartográficas que se podiam consultar em modo de imagens panorâmicas, o que possibilitou a seleção das ruas, avenidas, autoestradas e até de *boulevards* que captassem a essência caótica e confusa, perto do perímetro do endereço do cartão de visita. Foi também utilizado o programa Street View 360°, para se poderem retirar as imagens panorâmicas e se obterem os devidos tratamentos fotográficos, de modo a se iniciar uma coerência estética e gráfica.

Os critérios utilizados, para chegarmos à seleção e descarte dos cartões e das imagens do Google Street View, basearam-se nos seguintes aspetos: falta de localização ou difícil pes-

quisa da mesma; localização fora da área central de Caracas; e falta de imagens da área selecionada perto do perímetro do endereço do cartão (ou seja, falta de imagem no Google Street View).

No final, foi atribuída uma palavra, do arquivo lexical, para cada cartão e obteve-se: 34 palavras, 34 cartões e 34 imagens.

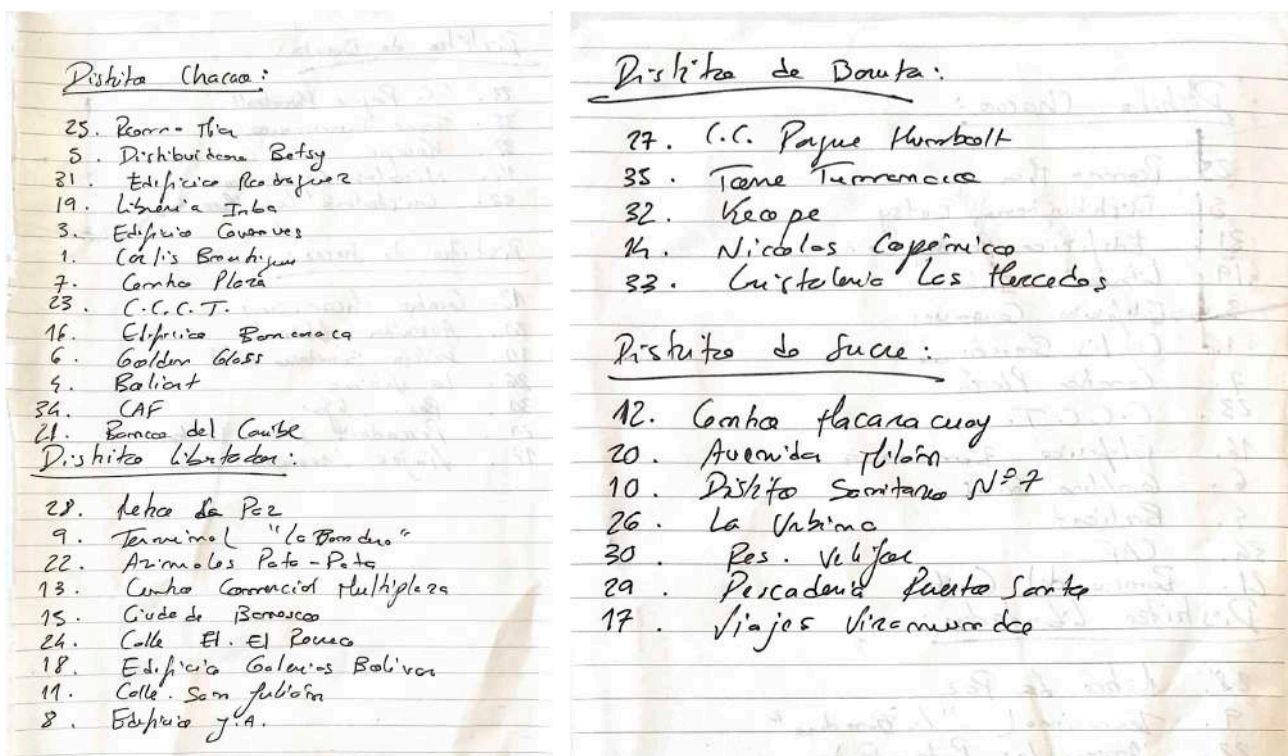


Figura 19. Enumeração e organização dos cartões (arquivo privado) pelos distritos metropolitanos de Caracas. Imagem cortesia do autor.



Figura 20. Distrito Metropolitano e Municipal de Caracas. Retirado em, <https://commons.wikipedia.org/wiki/>;

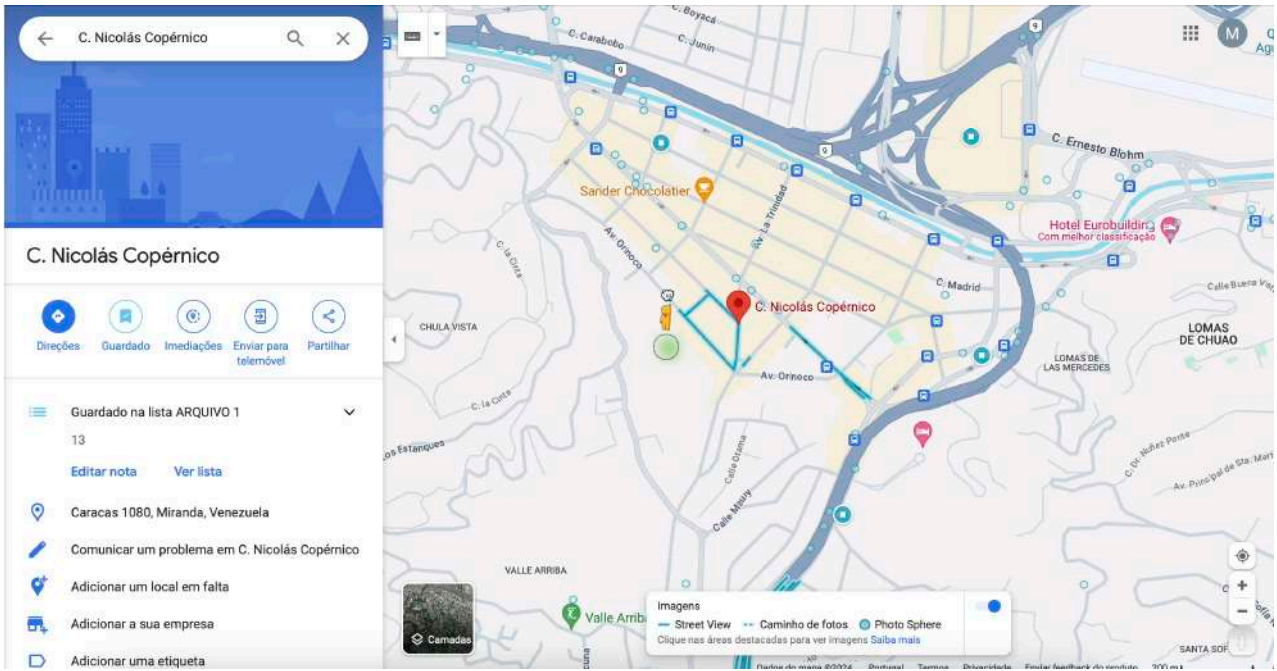


Figura 21. Processo de captação das imagens no Google Street View (exemplo). Imagem, cortesia do autor.



Figura 22. Atribuição das palavras coloquiais aos cartões de visita. Imagem, cortesia do autor.

3.1.4. A Publicação Impressa

3.1.4.1. Articulação dos Conteúdos

Os conteúdos foram repartidos de maneira a criar uma lógica e uma coerência, não só com o lado gráfico ou editorial, mas que fosse pertinente para cada objeto (livro e vídeo), mantendo-se em ambos as conexões entre a palavra e a imagem (ou o léxico coloquial e os espaços urbanos da cidade). Estes elementos contribuem para aludir ao universo que a publicação quer trazer para o leitor.

A publicação foi pensada como um elemento agregador ou o “contentor” principal do projeto. É um repositório que acolhe todo o material arquivístico recolhido e reconfigurado, funcionando como um compêndio de palavras, imagens, *frames* de vídeos e outros tipos de materiais. A estrutura da publicação começou a ser mais visível quando se selecionou o conjunto de palavras coloquiais, organizado como um dicionário, por ordem alfabética (a-z). Neste compêndio, cada palavra engloba em si uma imagem de um cartão de visita e, consequentemente, uma imagem online apropriada (do endereço do cartão), seguindo-se, assim, o mesmo padrão em toda a publicação. Ao entendermos esta estrutura do material, começamos por organizar e enumerar os restantes elementos da publicação por secções, onde o compêndio, a que nos referimos anteriormente, está na secção – “1. *Un Compendio de Palabras*”. Criou-se uma parte da publicação com textos complementares, ou seja, textos que foram reproduzidos de autores que contribuem com explicações sobre os fenómenos do léxico coloquial venezuelano e das ideias de memória e de imagem, nas seguintes secções: “2. *Notas Sobre La Idea de Alboroto y Desorden en Venezuela*”; “3. *De Palabra a Palabra – El Lenguaje y Habla Coloquial Venezuelano*”; e “4. *Una Pequeña Nota Sobre La Memoria y La Imagen*”. Por fim, incluiu-se uma última secção – “5. *Un Apéndice*” – dedicada ao complemento videográfico, onde é possível visualizar alguns *stills* (ou fotogramas) dos vídeos (re)apropriados que compõem a peça videográfica, estabelecendo um vínculo com esse objeto na publicação e, ainda mais, com as leituras imagéticas do universo da confusão, do caos, que as palavras coloquiais transmitem.

As articulações dos conteúdos que integram o complemento videográfico vão ser expandidas no ponto 3.1.5.

3.1.4.2. A Identidade Visual do Projeto

O ponto de partida que deu impulso à estética da publicação, foi, verdadeiramente, a inspiração em glossários, dicionários e atlas ou álbuns, quer sejam documentais ou não, de imagens. O próprio título da publicação, “*Cartografías de Palabras – Cartographies of Words*”, também engloba a ideia de “cartografar” palavras associadas aos lugares (ou vice-versa). É (quase) como realizar um levantamento cartográfico, considerando uma estética mais moderada e documental, como a de um arquivo diaspórico, onde se justifica a conceção do livro a preto e branco, o que nos remete para as ideias do tempo, da memória, do antigo, do documental.

A publicação tem um design discreto, porque não se pretende que seja uma publicação luxuosa que distrai o leitor com o virtuosismo do seu design. Já que o projeto nasce da natureza da prática arquivista e da sua estética, quisemos tratar o material com todo o cuidado, tal como documentos oficiais ou artefactos, onde o leitor possa demorar a sua atenção no processo de leitura, de observação e de manuseamento, sem demais distrações. Provavelmente, os únicos elementos que no projeto podem criar algum dinamismo são os encartes (na publicação) e o complemento videográfico, ao se designarem elementos que expandem o exercício criativo do arquivo e do design em explorações interativas.

Foram tomadas as seguintes opções editoriais e/ou gráficas: todo o miolo é paginado com as cores de preto e branco, sem grandes elementos gráficos, de modo a captar a essência de um glossário e de um arquivo fotográfico diaspórico. A organização dos conteúdos foi feita de forma harmoniosa, o que possibilita uma leitura fluída, mas pausada entre os elementos (texto e imagem). A paginação é cuidadosa. Os textos estão tratados em duas línguas, o espanhol e o inglês, para transportar os fenómenos de uma cultura (espanhola) para um patamar internacional e um público mais amplo (as traduções em inglês). Na paginação, onde houvesse texto corrido, a página à esquerda estaria na língua espanhola e a página à direita na língua inglesa. Todas as imagens, tratadas a preto e a branco, exploram algum efeito de ruído e de desfoque, o que cria uma estética de memórias e uma aura de nostalgia. Deixaram-se, propositadamente, espaços em branco (como os marcadores das secções, a existência de páginas em branco e o branco à volta das imagens), de modo a equilibrar o *layout* de textos e imagens.

Das famílias tipográficas escolhidas, a mais presente é a *Instrument Serif*, utilizada geralmente nos textos, porque tem uma anatomia longa que combina perfeitamente com as

dimensões da publicação (verticalidade). A versão *Instrument Serif Italic* é utilizada, especialmente, para as traduções de palavras e de textos em inglês, e para destacar expressões específicas e obras; utilizou-se a fonte *Baskerville* para as traduções fonéticas das palavras coloquiais e a fonte *ABC Marist* para criar hierarquias entre as várias informações que existem na publicação. Todas estas opções, criam uma coerência gráfica, que remete para o ambiente que se quer construir no livro.

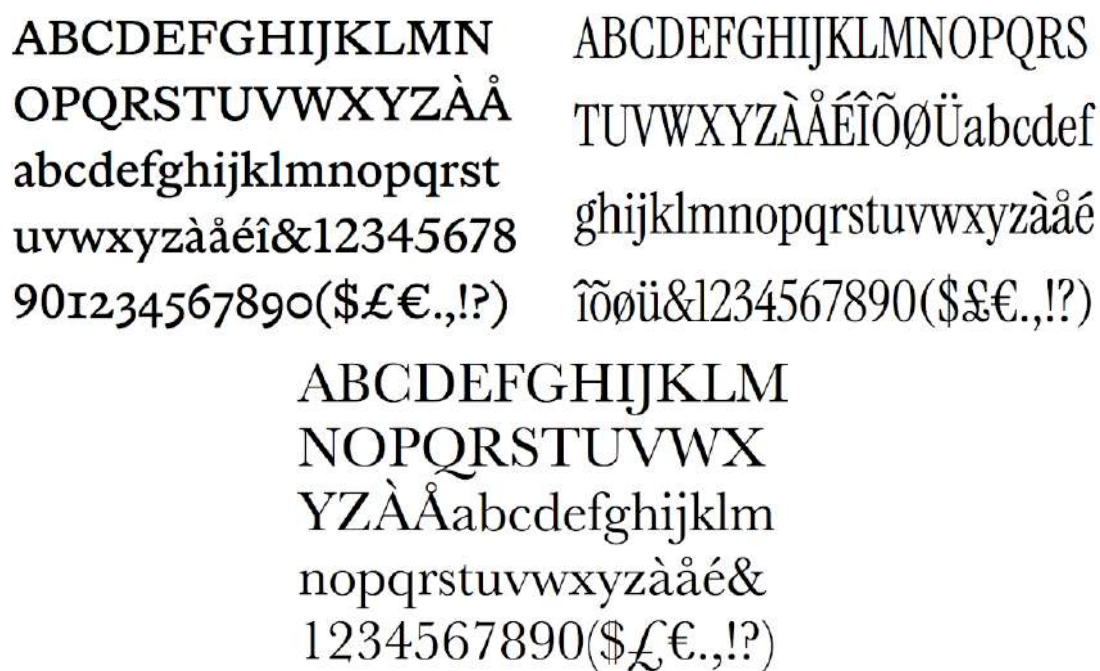


Figura 23. Famílias tipográficas escolhidas para o projeto: *ABC Marist* (canto superior à esquerda); *Instrument Serif* (canto superior à direita); *Baskerville* (inferior no centro). Consultado em, <http://www.identifont.com>

3.1.4.3. Referências Gráficas e Conceptuais (Adicionais)

Para além dos casos práticos evidenciados no ponto 2.5. do Capítulo 5, queremos que este ponto mostre outros testemunhos de publicações que evidenciaram inspirações gráficas/editoriais para este projeto.

Todos os exemplos, aqui, analisados apresentam capas simples, reduzidas a uma cor, com a tipografia a apresentar um lugar de destaque, graças à escolha da família tipográfica ou à sua composição gráfica no plano da capa. Podemos ainda verificar uma predominância de capas e/ou encadernações tradicionais, como as capas duras, com revestimento em tecido ou pele. Também envolvem películas de cor, pressionadas por zincogravuras que impõem um aspeto tátil, devido ao relevo que este tipo de processo provoca. O papel também é

outro protagonista das publicações analisadas, pelo volume e pela textura, através da utilização de papéis mais finos e transparentes ou mais rugosos e opacos, de cor amarelada. Todas estas inspirações materiais e/ou visuais evocam a formalidade temática de uma publicação documental, arquivista, nostálgica e diaspórica que se trabalha neste projeto nos atributos das matérias e na taticidade.

No que toca ao miolo, podemos ver o exemplo do livro da Katharina Grosse e do Alexander Kluge, *The Separatrix Project*, que apresenta um equilíbrio entre: páginas com imagens vibrantes e pequenos QR Codes que garantem o acesso a outros materiais audiovisuais; páginas e *spreads* de textos corridos que consomem quase toda a área tipográfica; e potentes marcadores de secções, que permitem a criação de uma identidade visual estável, mas igualmente dinâmica (Ver Figura 24 e 25).

Já em *Reading Susanne Kriemann*, editado por Hans Dickel e Lisa Puyplat, acontece o oposto de em *The Separatrix Project*, o que não impede que este livro seja uma grande influência visual para o presente Trabalho de Projeto. A simplicidade visual, patente na maneira como os seus conteúdos foram organizados, provém de uma ótima cultura visual das materializações contemporâneas de livros. Isto acontece graças à escolha adequada de uma família tipográfica delicada, mas suficiente impactante para criar uma presença, jogando-se com os diversos corpos de letra, para se criarem hierarquias de informação. Observamos, também, um bom aproveitamento do espaço branco para a distribuição das várias (sub)informações (como notas de rodapé, expressões, entre outras informações), o que favorece o ritmo da leitura. Curiosamente, a publicação não tem qualquer tipo de imagens, mas, por justificação conceptual, contém um encarte natural de uma folha seca, colocado no interior da obra. Esta estratégia de encarte é interessante, porque propõe interações criativas entre o autor e o leitor. Para além do referido, a publicação apresenta um formato elegante, com uma encadernação em capa dura, revestida a pele verde, com uma zincogravura de acabamento amarelo e uma paginação que se harmoniza plenamente com objeto (Ver Figura 26 e 27).

Por fim, no que toca aos modos de trabalhar as imagens, a maior influência gráfica partiu de todo o corpo de trabalho do artista Ed Ruscha. As imagens a preto e a branco das edições de Ed Ruscha evocam um aspeto “esquecido”, nostálgico, que se deve à captura do momento por uma câmara analógica. Ruscha parece trabalhar com e para documentos arquivistas. É nas obras de Ed Ruscha que visualizámos levantamentos de espaços, de ruas, de bombas de gasolina, de prédios, que, curiosamente, o presente trabalho também o faz. Por

isso, assumimos uma ligação ao trabalho de Ruscha, pela relação aos modos de capturar o espaço e ao tratamento das imagens (Ver Figura 28 e 29).

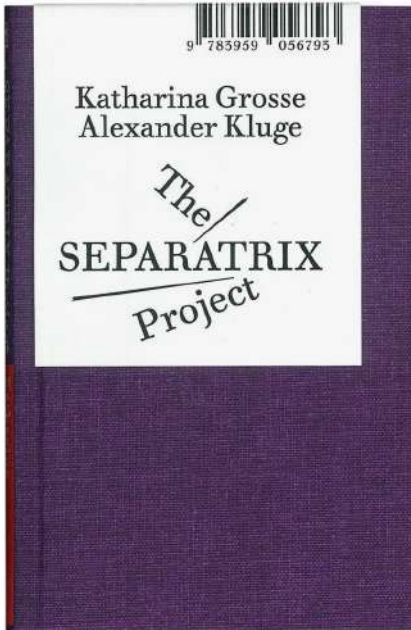


Figura 24 e 25. The Separatrix Project (2022). Katharina Grosse, Alexander Kluge. Spector Books. Retirado em, <https://spectorbooks.com/book/the-separatrix-project>

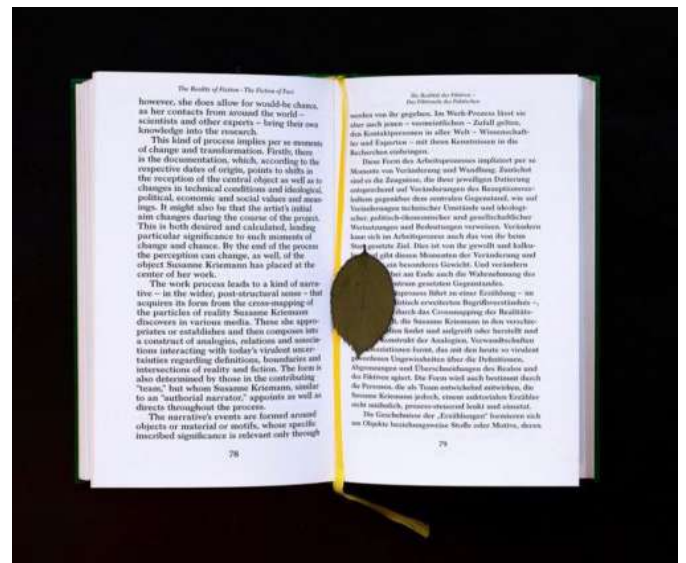
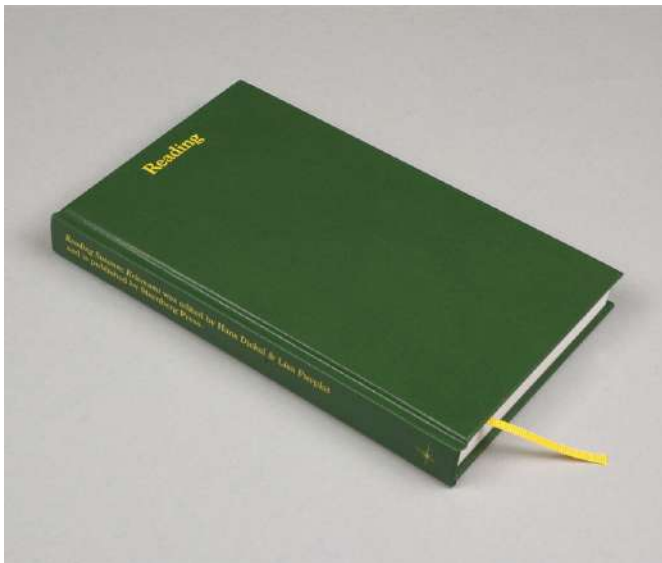


Figura 26 e 27. Reading Susanne Kriemann (2011). Editado por Hans Dinkel e Lisa Puyplat. Sternberg Press. Retirado em, <https://node.international/archive/reading-susanne-kriemann>

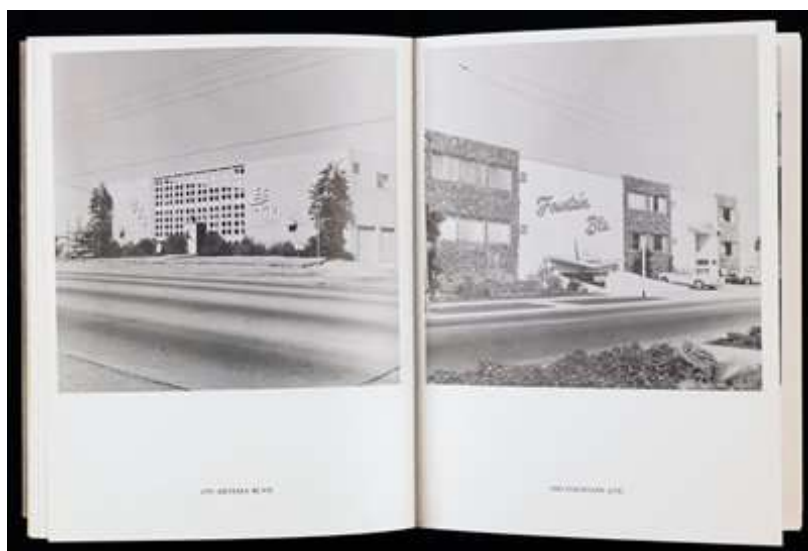
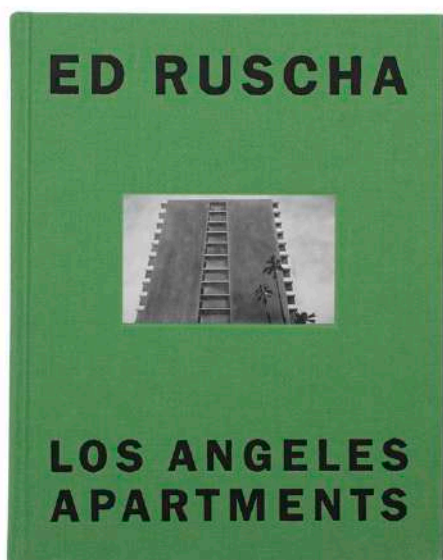


Figura 28 e 29. Los Angeles Apartments, 2ª Edição (2015), Ed Ruscha. Retirado em, <https://www.shasha-sha.co/en/book/los-angeles-apartments>

3.1.4.4. O Miolo

Idealizou-se uma publicação impressa que funcionasse como contendor de todo o material recolhido. Optou-se por desenvolver estratégias editoriais que permitem estabelecer relações entre os conteúdos selecionados, num híbrido entre glossário lexical e álbum fotográfico.

O miolo resultou em 10 cadernos de 16 páginas, num total de 160 páginas, com um total de 34 palavras coloquiais, 34 cartões de visita, 34 imagens do Google Street View, 16 fotogramas, 3 textos complementares, 1 texto principal (prólogo) e 2 encartes (um deles com o QR Code que permite o acesso ao complemento videográfico). Antes da definição dos conteúdos, já tínhamos a ideia de executar uma publicação com um formato alongado, dentro das dimensões de um A5, cujas dimensões acabaram por ser de 20,4 x 12,4 cm para o miolo. A grelha da publicação contém margens equilibradas que delimitam toda a área tipográfica, cujas dimensões são de 1,2 cm para a margem superior e interior, 2,3 cm para a margem inferior e 1,9 cm para a margem exterior.

Todo o miolo foi impresso em papel Munken Pocket 80gr, com 1,8% de volume, cuja impressão digital, a preto e a branco, foi executada numa *plotter*. A escolha do papel foi motivada pelos testes de impressão, onde não só se testaram as composições gráficas dos vários comportamentos dos papéis, mas também do formato e dos corpos dos tipos de letra utilizados nos textos. Testou-se, primeiramente, papéis texturados, como o papel reciclado de 80gr e o de 120gr, visto que ambos se diferenciavam pela cor, entre um creme mais escuro

e outro mais claro. Por fim, decidiu-se o Munken Pocket 80gr, por considerarmos o mais adequado para mimetizar o papel das publicações antigas ou mais formais, como o de álbuns e de livros técnicos (como um compêndio), que remete também para noções de fragilidade e de nostalgia. Houve, claramente, algumas preocupações em relação à gramagem do papel, visto que o papel escolhido tem um pouco mais de transparência do que o papel de 120gr, mais adequado para impressões com imagens fotográficas. Apostou-se no de 80gr, porque era o mais indicado para os requisitos que se queriam impor à publicação. Sentíamos que o papel tinha uma tactilidade, pelo seu volume e pela textura, mas também por um apego sensorial.

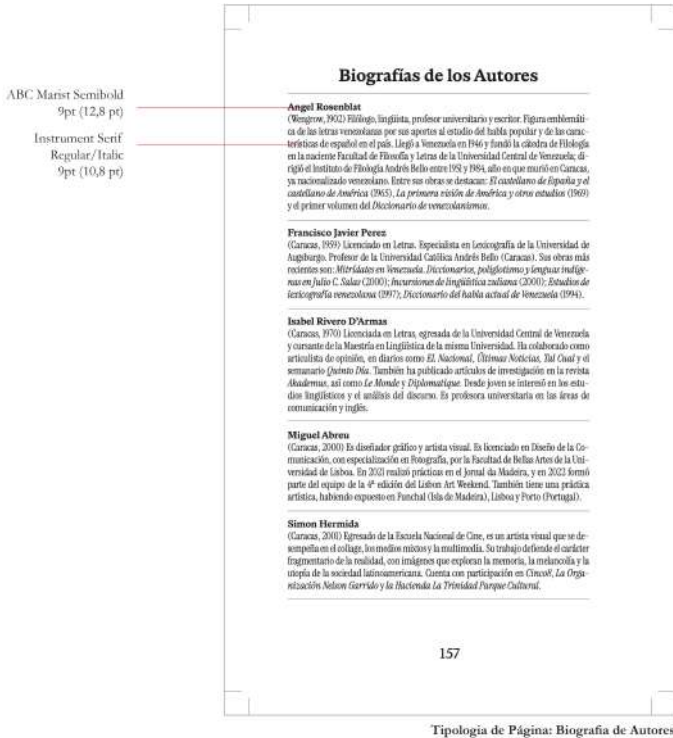
Nas escolhas tipográficas, utilizou-se a ABC Marist para definir uma identidade e uma coerência em toda a paginação. Por ter um maior peso visual, foi utilizada para “guiar” e hierarquizar a informação, isto é, as diferenciações entre títulos, subtítulos, títulos de seções e títulos de marcadores. A Instrument Serif foi majoritariamente utilizada para textos corridos, mas também para textos e títulos traduzidos em inglês. A Baskerville Regular foi essencial para as traduções das palavras coloquiais em caracteres fonéticos do AFI, Alfabeto Fonético Internacional (o pré-definido para as traduções). Quanto à variedade dos corpos de textos, não queríamos distrair a leitura com tipos de letra de dimensões avultadas, mas tentou-se certificar que haveria uma variedade consistente, legível e controlada para as hierarquias de informações. Portanto, para os textos corridos utilizou-se, recorrentemente, um corpo de texto de 11,5 pontos e para as restantes informações houve uma diversidade de corpos de textos entre 6 pontos até 30 pontos, em ambas as fontes. No conjunto, considera-se que há um equilíbrio entre as escolhas tipográficas e os tamanhos em que são utilizadas.

As imagens foram alvo de um enquadramento cuidadoso ao longo de toda a publicação. Apresentam-se todas centradas na página, cumprindo a dimensão máxima de um retângulo de 8 x 5 cm. Para cada tipologia de imagem houve um tipo de captura: para os cartões de visita utilizou-se a digitalização, para as imagens do Google Street View usou-se um programa para download de imagens panorâmicas (Street View 360°) e para os fotogramas do complemento videográfico, foram realizados *screenshots* (capturas) dos planos. Quanto à edição, queríamos que as imagens tivessem um aspeto nostálgico, apesar de alguns dos materiais já terem um aspeto antigo, que alude à ideia de documento de um arquivo. Estabeleceu-se, assim, um padrão transversal e coerente para as edições de todos os tipos de imagens (cartões, imagens, fotogramas) existentes na publicação. Em baixo, seguem os procedimentos realizados para a edição das imagens:

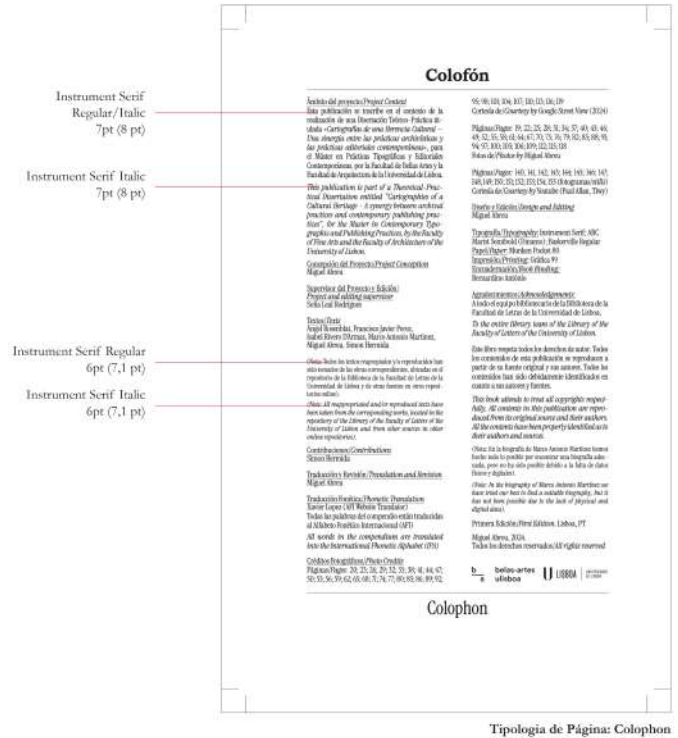
Programa: Adobe Photoshop

1. Image < Mode < Grayscale
2. Image < Image Size < Resolution: 300 (DPI)
3. Image < Adjustments < Brightness: ~ 45 Contrast: ~ -30
4. Filter < Noise < Add Noise: ~ 9,51
5. File < Save As < Format: TIFF < Save < Image Compression: None < OK

As estratégias gráficas, editoriais, fotográficas e criativas permitiram-nos alcançar um conjunto de tipologias de páginas, onde todo o conteúdo textual e imagético pudesse estar organizado em unidades lógicas para veicular uma leitura e um entendimento do que a publicação centraliza. As seguintes figuras (de 30 a 46) mostram, não só, essas tipologias de páginas, mas todas as opções tomadas.



Tipología de Página: Biografía de Autores



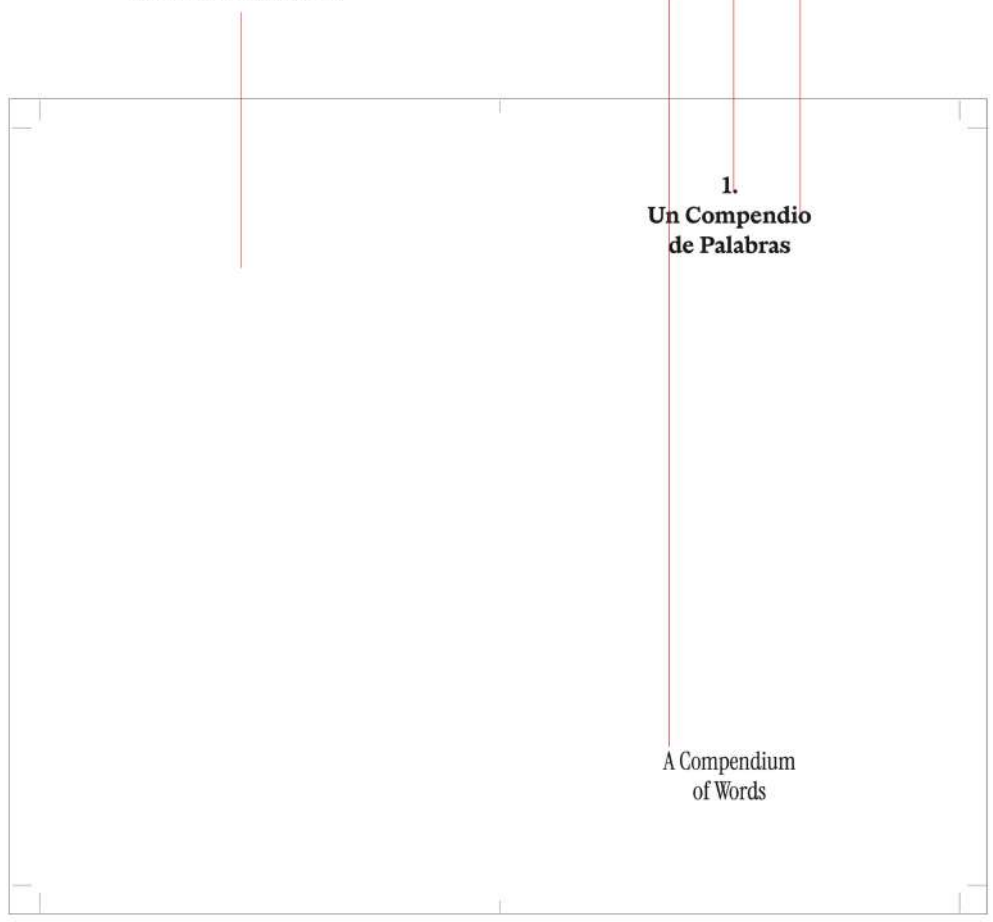
Tipología de Página: Colophon

Número da Secção
ABC Marist Semibold
19pt (22,8 pt)

Título da Secção
(Traduzido)
Instrument Serif
Regular
19pt (22,8 pt)

Título da Secção
ABC Marist Semibold
19pt (22,8 pt)

Quando existe um marcador que indica uma nova secção deve sempre existir um folha branca (folha à esquerda do spread).



Tipología de Página: Marcador de Secção

Figura 33, 34 e 35. Tipologias de Páginas: Biografía de Autores (canto superior izquierdo), Colophon (canto superior derecho) e Marcador de Secção (em baixo). Imagens, cortesia do autor.

Texto Explicativo
Instrument Serif Regular
11,5pt (12 pt)

Texto Explicativo
(tradução)
Instrument Serif Italic
11,5pt (12 pt)

Palavra Coloquial
ABC, Marist Medium
30pt (36 pt)

Tradução Fonética
Baskerville Regular
17pt (20,4 pt)

Filetes separam a palavra em causa com o restante texto

Dimensões:
5 x 8 cm

agua de bollos
/ˈa.ywa ðe ˈbo.ʎos/

Ubicación de Uso Frecuente: Estado de Táchira

¿Que Significa?

Empleada para indicar que algunas cosas alegres que se interrumpen por cualquier incidente, alboroto, desorden o una riña. Se emplea también en el sentido de despilfarrarse el dinero o el sueldo desordenadamente.

Es una expresión andina equivalente de las hispánicas "aguar la fiesta", "volverse agua de borrajas". El agua de bollos es el agua que deja el cocimiento de los bollos (*tamales*) o *hallacas*, que con las hojas, manteca y demás residuos se utiliza como alimento (*masagua*) de los cochinos. Suele suceder a veces, que por estar mal amarrados los bollos o las hallacas, o por excesivo cocimiento, se revientan, forman un mazacote y se echan a perder. De ahí la aplicación a algo que se desorganiza por cualquier incidente inesperado.

Frequent Place of Use: State of Táchira


What it Means?

Used to indicate that some joyful things are interrupted by any incident, a disturbance, a quarrel. It is also used in the sense of squandering money or the salary in a disorderly manner.

It is an expression use frequently on the region of The Andes equivalent to the Hispanic "aguar la fiesta", "volverse agua de borrajas". The *agua de bollos* is the water left by the cooking of the buns (*tamales*) or *hallacas*, which with the leaves, lard and other residues is used as food (*masagua*) for the pigs. Sometimes it happens that because the buns or the hallacas are badly tied, or because they are overcooked, they burst, form a mess and spoil. Hence the application to something that is disorganized by any unexpected incident.

18

Em todos os textos das palavras, existe sempre um texto explicativo da palavra e as possíveis origens da mesma (os mesmos textos são traduzidos).



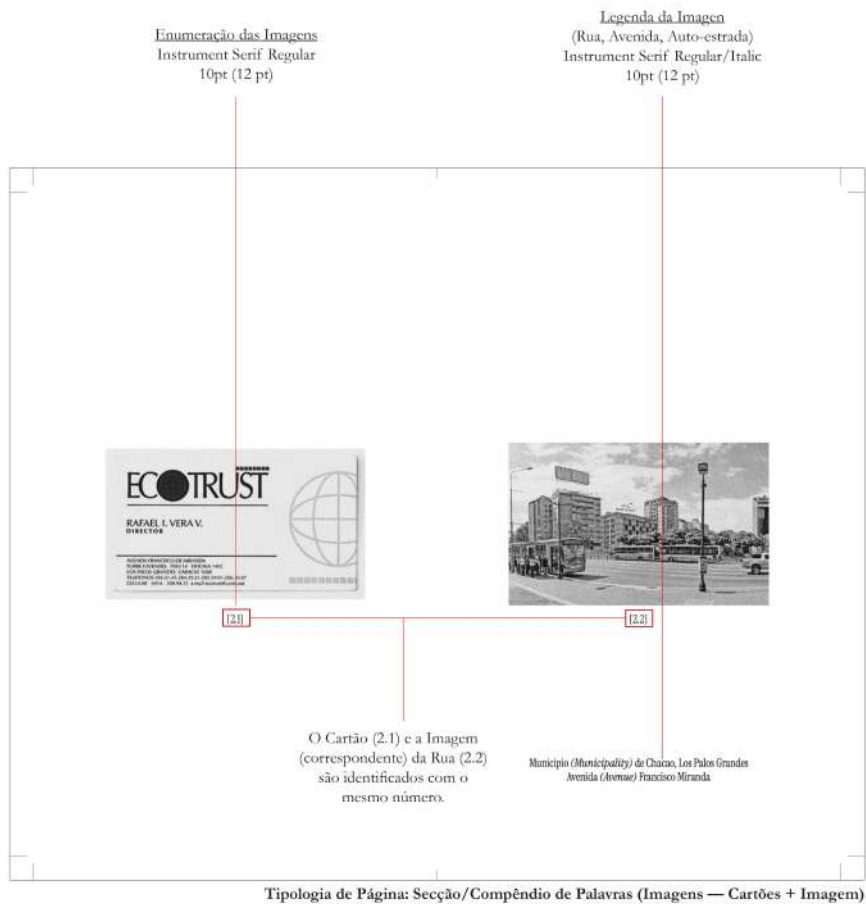
Tipologia de Página: Secção/Compêndio de Palavras

Dimensões:
5 x 7 cm



Tipologia de Página: Secção/Apêndice (Frames de Vídeos)

Figura 36 e 37. Tipologias de Páginas: Secção: Compêndio de Palavras (em cima) e Secção: Apêndice (em baixo). Imagens, cortesia do autor.



Tipologia de Página: Secção/Compêndio de Palavras (Imagens — Cartões + Imagem)

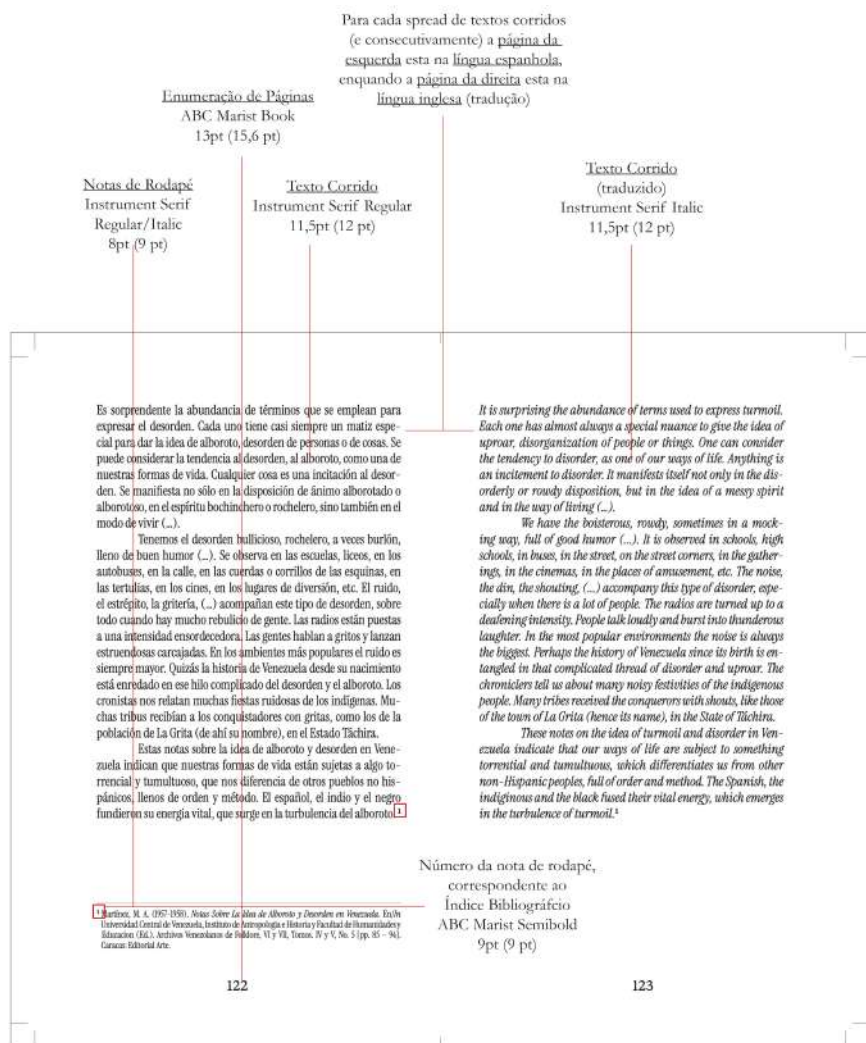
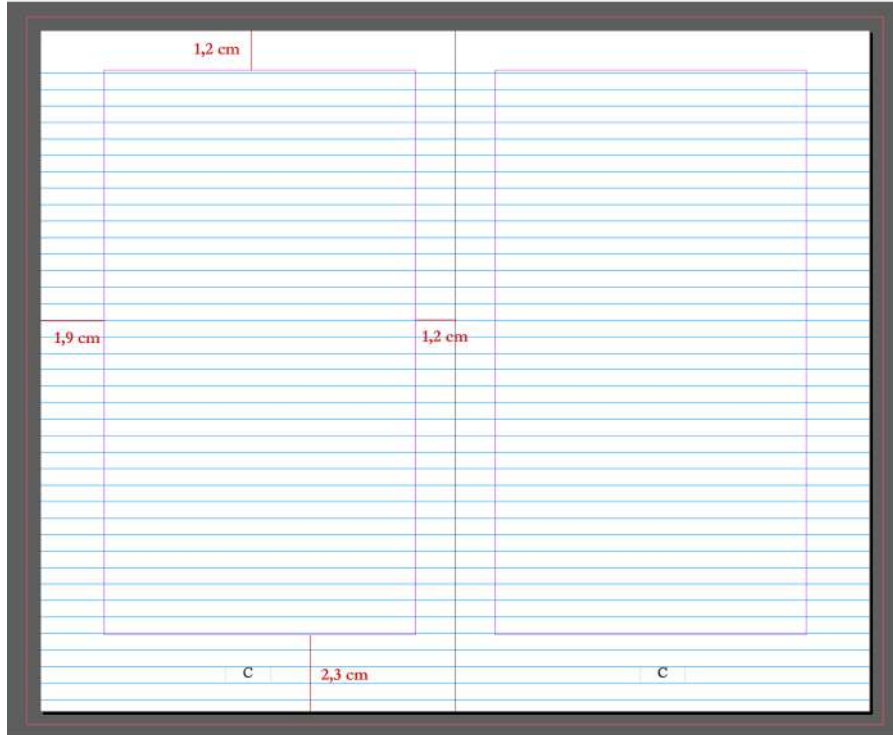
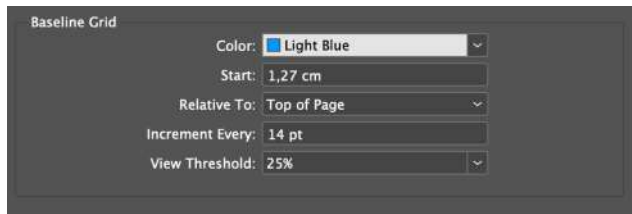
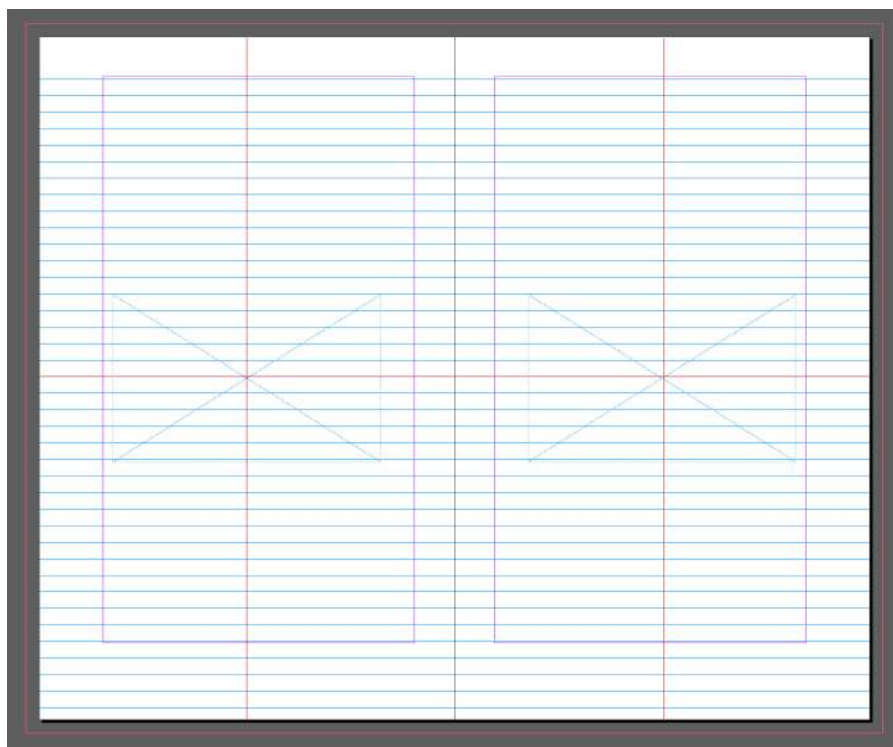


Figura 38 e 39. Tipologias de Páginas: Secção: Compêndio de Palavras – Imagens (em cima), Textos Corridos (em baixo). Imagens, cortesia do autor.



Página Mestre: Enquadramento de Textos e Enumeração



Página Mestre: Enquadramento de Imagens

Figura 40, 41 e 42. Baseline Grid (em cima), Páginas Mestre: Enumeração e Margens dos Enquadramentos dos Textos (no meio), Enquadramento de Imagens (em baixo). Imagens, cortesia do autor.



Figura 43 e 44. Miolo interior. “Cartografías de Palabras, Cartographies of Words” (2024), Miguel Abreu. Imagens, cortesia do autor.

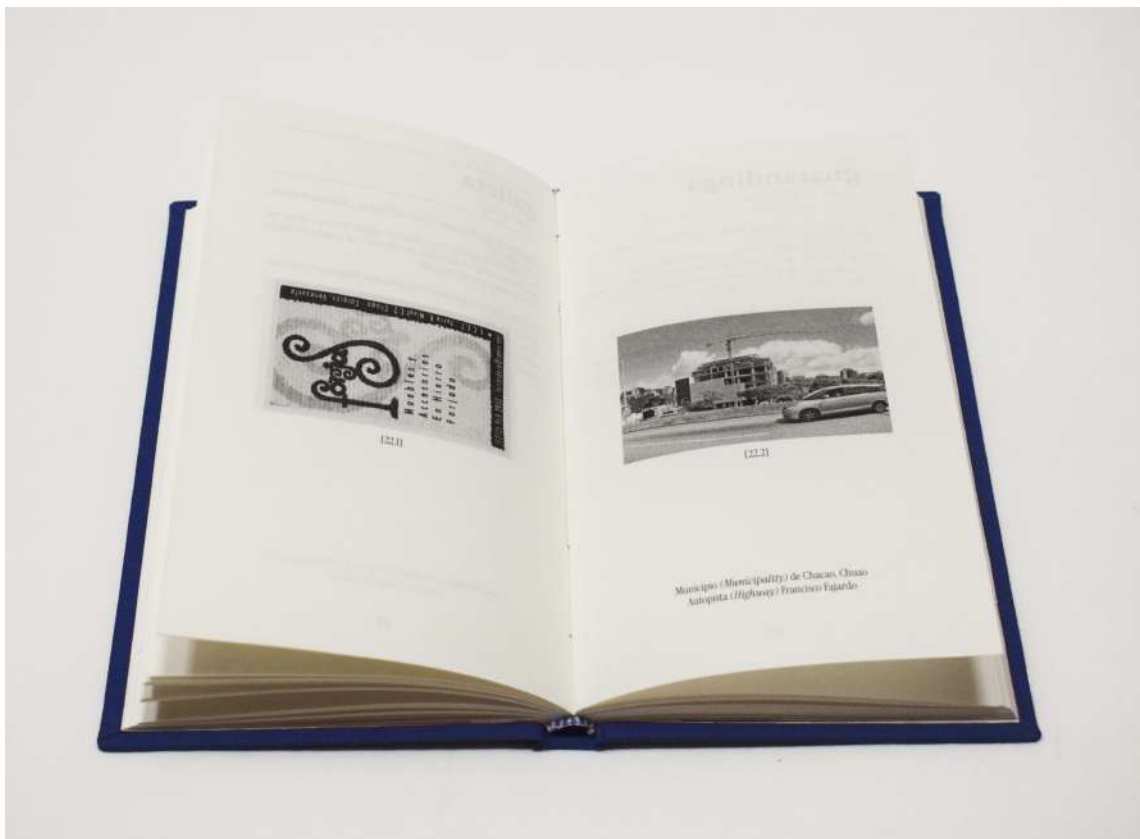


Figura 45 e 46. Miolo interior. “*Cartografías de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagens, cortesia do autor.

3.1.4.5. A Capa

A capa passou por uma fase de experimentação de várias hipóteses de solução antes de se selecionar uma identidade definitiva para a publicação. Pretendíamos que a capa informasse sobre a essência do trabalho, por isso, criou-se, num primeiro momento, um conjunto de composições gráficas que jogava com a tipografia e com linhas que remetiam para as linhas dos mapas topográficos. Nestes exemplos, o título do projeto era formado a partir de uma articulação entre a caligrafia ou a tipografia e a linha, numa “cartografia de letras e de palavras” (ver as Figuras de 47 a 50). Após a análise de todas as versões criadas, optou-se por outro tipo de registro que estivesse em maior concordância com a linguagem visual do interior da publicação e com o leque de referências editoriais tratadas no ponto 3.1.4.3. deste capítulo. Concebeu-se, então, uma capa minimalista, mais depurada, que não revela tudo sobre o trabalho, já que a própria composição visual, como primeira impressão do objeto, poderá suscitar algum espaço para possíveis interpretações do objeto.

Na capa, optou-se por colocar dois títulos: um em espanhol e a sua tradução em inglês, afastados cerca de 1,1 cm das margens. O título em espanhol na margem superior e o título em inglês na margem inferior, ambos centrados, a sugerir um grande vazão na restante área gráfica. Para manter a coerência com as escolhas tipográficas do miolo, ambos os títulos estão compostos na ABC Marist Semibold, com um corpo de texto de 24 pontos e uma entrelinha de 26 pontos.

Para a encadernação, realizada por um encadernador, optou-se por um tecido azul marinho (ver Figura 54) que contrasta, cromaticamente, com o branco utilizado na aplicação da zincogravura. Fizeram-se duas zincogravuras (ver Figura 52): uma com o título em espanhol e outra com o título em inglês. A encadernação tem uma capa de 21,4 x 13,2 x 1,8 cm, uma costura simples de linha branca a unir os 10 cadernos de 16 páginas (aparados), o miolo colado a uma lombada plana e um cabeceado da mesma cor da capa.

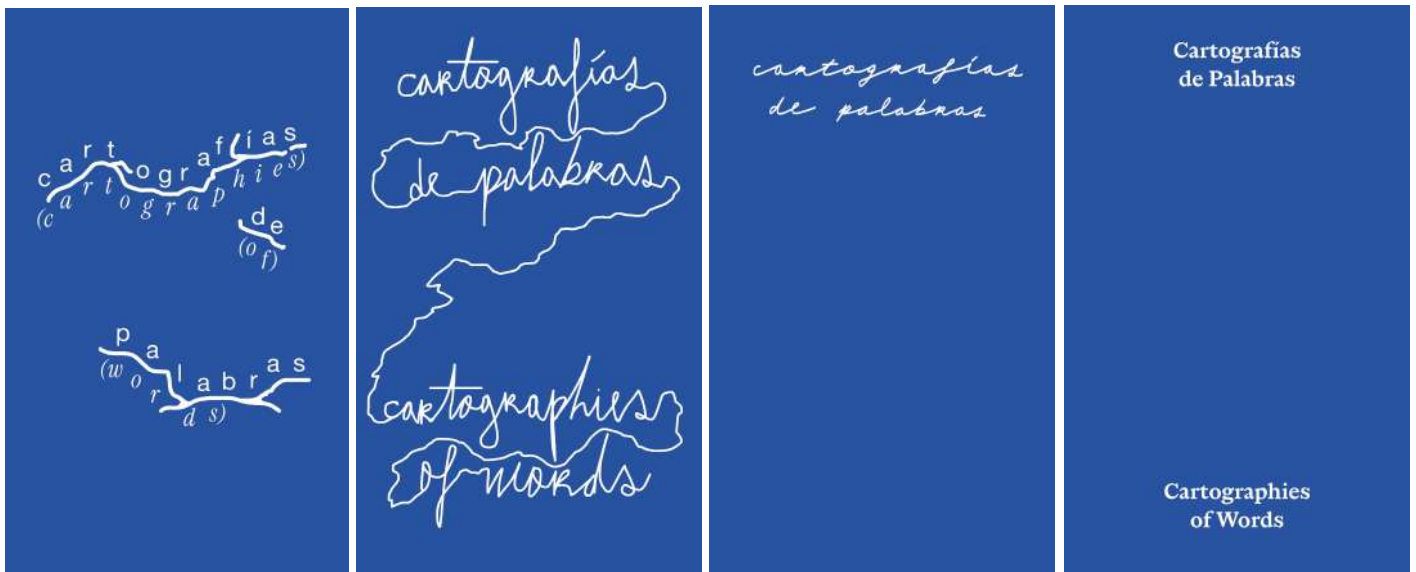


Figura 47, 48, 49 e 50. Criações gráficas das várias capas. Imagens, cortesia do autor.



Figura 51 e 52. À direita, provas de cor de tecidos sob testes de zincogravura (branco e dourado); à esquerda, duas zincogravuras dos dois títulos. Imagens, cortesia do autor.

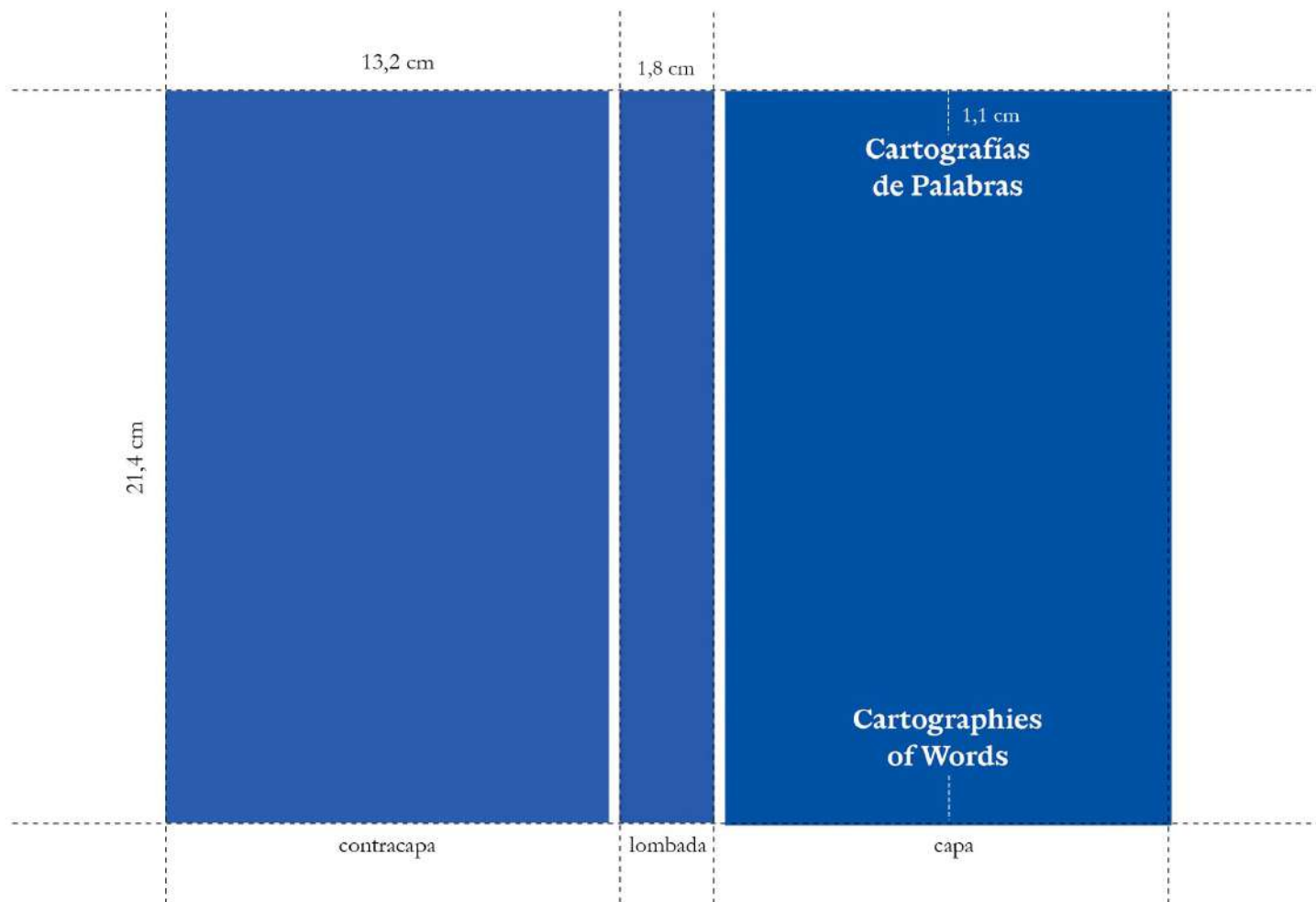


Figura 53. Esquema da capa, contracapa e lombada, com a composição final da capa. Imagens, cortesia do autor.



Figura 54. Capa. “*Cartografías de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia do autor.

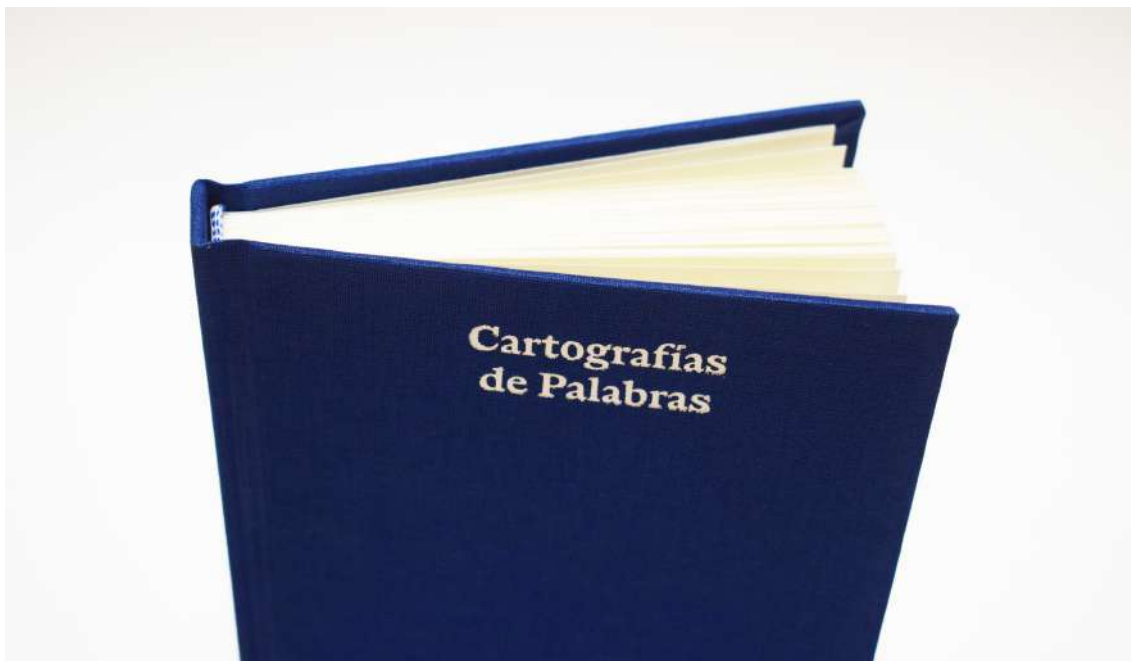


Figura 55. Capa. “*Cartografias de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia do autor.

3.1.4.6. Os Encartes

Os encartes, inseridos em algumas partes do miolo da publicação, funcionam como “canais” imersivos adicionais, no que diz respeito à temática que o projeto propõe.

O primeiro encarte (Ver Figura 56) funciona como “portal” para a visualização do complemento videográfico do projeto. Trata-se de uma pequena folha de 14,7 x 10,4 cm, impressa digitalmente a preto e branco, em papel reciclado de 80gr. Utilizaram-se também neste encarte as mesmas famílias tipográficas que o miolo da publicação. O encarte apresenta um design bastante simples, com um QR Code e um link (<https://vimeo.com/999149509>) que nos encaminha para o vídeo, no final do capítulo “5. *Um Apéndice, An Appendix*”, o mesmo capítulo onde se encontram os 16 fotogramas dos vídeos apropriados e utilizados para realizar o complemento videográfico.

O segundo encarte (Ver Figura 57 a 59) é uma folha cujas dimensões são de 20 x 29,65 cm, impressa digitalmente a preto e branco, em papel reciclado de 80gr, inserido no final do capítulo “1. – *Un Compendio de Palabras, A Compendium of Words*”. A folha, intitulada de *Inventário*, utiliza as mesmas famílias tipográficas do miolo e apresenta uma lista do inventário realizado para a consolidação final do arquivo que viria a fazer parte da publicação. A folha apresenta também uma lista com as informações de cada cartão, nomeadamente, o nome do estabelecimento, o tipo de serviço, o endereço e o município. No verso da mesma

folha inseriram-se os mesmos cartões com uma legenda que aponta para as suas localizações num mapa central de Caracas. De certo modo, queria-se contextualizar o espaço geográfico dos vários locais. O processo de criação começou primeiro pela representação de um mapa da cidade de Caracas, através de um site, denominado *mapz.com*, onde se seleccionou um mapa no modo “*shades of gray, blind map*” (tons cinzentos, mapa cego). Após este processo, realizaram-se as devidas edições ao mapa e às respetivas legendas dos cartões. Como tipografia, utilizaram-se as mesmas famílias tipográficas que foram utilizadas no miolo.



Figura 56. Encarte (1) dentro do miolo da publicação. “*Cartografías de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia do autor.



Figuras 57 e 58. Encarte (2) dentro do miolo da publicação. “*Cartografías de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu. Imagem, cortesia do autor.



Figura 59. Encarte (2). “*Cartografías de Palabras, Cartographies of Words*” (2024), Miguel Abreu.
Imagem, cortesia do autor.

3.1.5. O Complemento Videográfico

3.1.5.1. A Origem

“Em que condições deve o cinema ser considerado uma linguagem? (...) O facto histórico é que o cinema se constituiu como tal ao tornar-se narrativo, ao apresentar uma história e ao rejeitar as suas outras direções possíveis. A aproximação que se segue é que, a partir daí, as sequências de imagens e mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas a proposições ou antes a enunciados orais: o plano será considerado como o mais pequeno enunciado narrativo²⁹”. (Deleuze, 1989, p. 25)

De acordo com o enunciado por Deleuze sobre a montagem, e com o defendido por Ernst van Alphen (2022), podem construir-se ficções estimuladas pelo trabalho específico das imagens (abstratas) e de textos que resultam na produção de conhecimento. Como refere Carla Subrizi (citada por Alphen, 2022, pp. 236-237) “a prática da montagem e do arquivamento podem construir várias hipóteses com que uma série de coisas existam juntas³⁰”. O que nos interessa, e evidenciando ainda Deleuze (1989), é o modo como se podem substituir as imagens por enunciados, aplicando-lhes códigos linguísticos, isto é, um sistema linguístico [*langage*]³¹ que interfere simultaneamente na semântica e nas estruturas narrativas, através de estratégias de montagem: movimentos, captação e cortes de câmara ou até de outras ligações audiovisuais.

Esta parte do projeto incorpora, de alguma maneira, um exercício exploratório no material encontrado e utilizado, convertendo-o em signos que pertencem a um determinado universo, graças à criação de um produto (o vídeo), “caracterizado pelo fluxo descontínuo das imagens que se abrem aos processos de multiplicação e de temporização” (Duarte, 2018, p. 293).

²⁹ No original: “Instead of asking in what way is the cinema a language (the famous universal language of humanity)?, he poses the question 'Under what conditions should cinema be considered as a language?' And his reply is a double one, since it points first to a fact, and then to an approximation. The historical fact is that cinema was constituted as such by becoming narrative, by presenting a story, and by rejecting its other possible directions. The approximation which follows is that, from that point, the sequences of images and even each image, a single shot, are assimilated to propositions or rather oral utterances: the shot will be considered as the smallest narrative utterance”.

³⁰ No original: “The practice of montage and archiving is building the hypothesis of different ways of having a number of things exist together: small systems are also these projects, starting from the most simple experience, from facts that everyone knows, in order to bring out of all this what neither experience nor fact can communicate on their own”.

³¹ Refere-se ao sistema de comunicação utilizado pelos humanos em geral. Pode abranger não apenas línguas faladas ou escritas, mas também a capacidade de comunicar através de vários meios, incluindo comunicação não verbal, como linguagem corporal, gestos e entre outros.

3.1.5.2. O Conceito

A existência desta componente no projeto surge da necessidade de expandir os (possíveis) papéis do designer a uma atitude multidisciplinar, que lhe permita adquirir outros métodos e estratégias para fins criativos.

Queríamos idealizar um “apêndice” ao elemento principal – a publicação impressa – onde o complemento videográfico pudesse existir individualmente sem deixar de fazer parte integrante da publicação (visto que é na publicação que está o seu código de acesso). Utilizou-se algum material que existe na publicação, entre outras estratégias visuais que ambos partilham, como a tipografia e o tratamento das imagens. O vídeo é essencial para o projeto, porque oferece ao leitor uma experiência auditiva do léxico coloquial da Venezuela, proporcionando uma melhor interpretação do conceito e do universo que a publicação impressa oferece.

Este pequeno vídeo experimental recria um glossário auditivo das palavras coloquiais que foram utilizadas na publicação impressa. O vídeo apropria-se de material videográfico já existente, retirado de plataformas como o Youtube, e reconfigura-o. Os vídeos utilizados são vídeos amadores da década de 90 da Venezuela, que retratam e interpretam a (co)existência sociocultural do povo venezuelano com os espaços urbanos, num “habitat” confuso e desorganizado. Relativamente ao áudio, realizaram-se gravações de uma nativa da Venezuela, a mãe do mestrando, que profere o modo correto de dicção das palavras coloquiais.

Esta parte do projeto, segue o mesmo processo ideológico e interpretativo da palavra (a língua) e da imagem (o espaço). A exploração das práticas do arquivo, da multimédia e do design permitiu novas possibilidades criativas de (re)trabalhar os materiais. Num futuro desenvolvimento do projeto, o complemento videográfico poderia estar inserido num contexto expositivo, numa instituição artística, numa galeria de arte ou num *artist-run space*³², que pudesse acolher e apresentar o projeto em causa, pois o vídeo é o elemento de ligação entre os restantes materiais do projeto.

3.1.5.3. A Execução

Selecionaram-se determinadas porções dos vídeos apropriados na íntegra, que captassem momentos interessantes do ambiente de confusão, desorganização e de barulho urbano em distintos contextos (como parques, ruas, *boulevards*, mercados, etc.). Foi necessário

³² Termo inglês para descrever uma galeria ou outra instalação gerida ou dirigida por artistas, contornando frequentemente as estruturas dos centros de arte públicos, museus ou galerias comerciais e permitindo um programa mais experimental.

obedecer a alguns critérios de seleção e de análise visual dos próprios vídeos, percecionando-se possíveis relacionamentos sequenciais, graças a um trabalho de edição (encurtamentos, posicionamentos e temporizações).

De seguida, sobrepuseram-se 34 palavras coloquias (utilizadas na publicação impressa) às imagens em movimento. Os vídeos passam a ser uma plataforma sujeita à contaminação de outros significados. Este processo é exponenciado pelo registo sonoro que indica a forma como estas palavras são pronunciadas, o que dinamiza ainda mais a experiência de quem visualiza o vídeo e apreende a sua mensagem. A colocação das palavras coloquiais, manteve a materialização dos registos das páginas da publicação impressa, especificamente, do capítulo “1. *Un Compendio de Palabras*”, que inclui as fontes tipográficas utilizadas, as hierarquias de informação, a tradução fonética e uma pequena descrição do significado da palavra.

O projeto foi realizado no programa de edição multimédia *Final Cut Pro* e *Audacity* (Ver Figura 60), que nos proporcionou um grupo de ferramentas e estruturas para a construção do vídeo. Falamos, assim, das edições cinematográficas, da sequencialidade, das sobreposições e dos ajustamentos de cor dos vídeos utilizados. Os vídeos originais foram passados para cores monocromáticas ou cinzentas, de modo a construir-se a mesma identidade que se criou na publicação impressa. Os tons monocromáticos foram conseguidos a partir de ajustes do programa (contrastos, saturação e efeitos ruído-desfoque).

Para facilitar a compreensão do que está a ser proferido no vídeo introduziram-se legendas em inglês e em espanhol, à semelhança da publicação impressa. Utilizou-se a fonte tipográfica Helvetica Neue (Regular e Italic) para as legendas. Já para as restantes informações, como o título, as palavras coloquiais, as traduções fonéticas, utilizaram-se as mesmas fontes tipográficas que aparecem na publicação impressa. Para as partes onde aparecem as traduções fonéticas de determinadas palavras realizaram-se áudios mais calmos e com a construção silábica do termo, de modo a facilitar a sua compreensão. À medida que os sons são proferidos, a construção silábica é sublinhada a amarelo para transmitir as pausas fonéticas. O áudio manteve-se em espanhol, o idioma principal dos elementos do projeto. Foi igualmente executado um pequeno guião para as gravações do áudio de modo a organizar a estrutura e a temporização dos planos de imagens e das palavras coloquias e a coerência sequencial entre o vídeo e o áudio (Ver Apêndice 6.2).

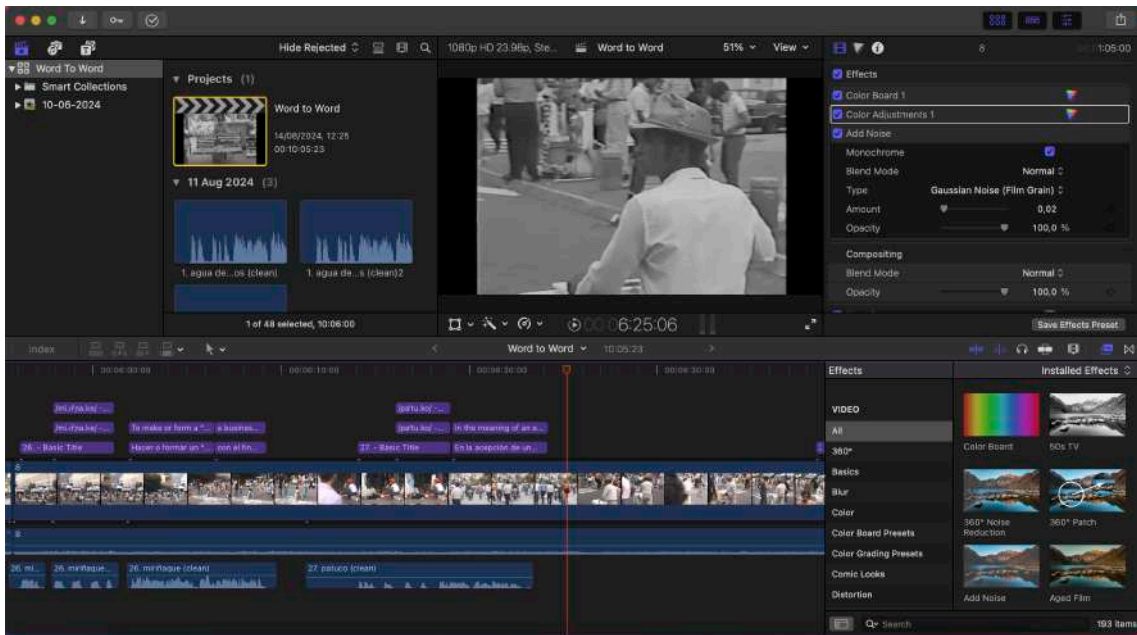


Figura 60. Programa Final Cut Pro no decorrer das execuções do complemento videográfico. Imagem, cortesia do autor.

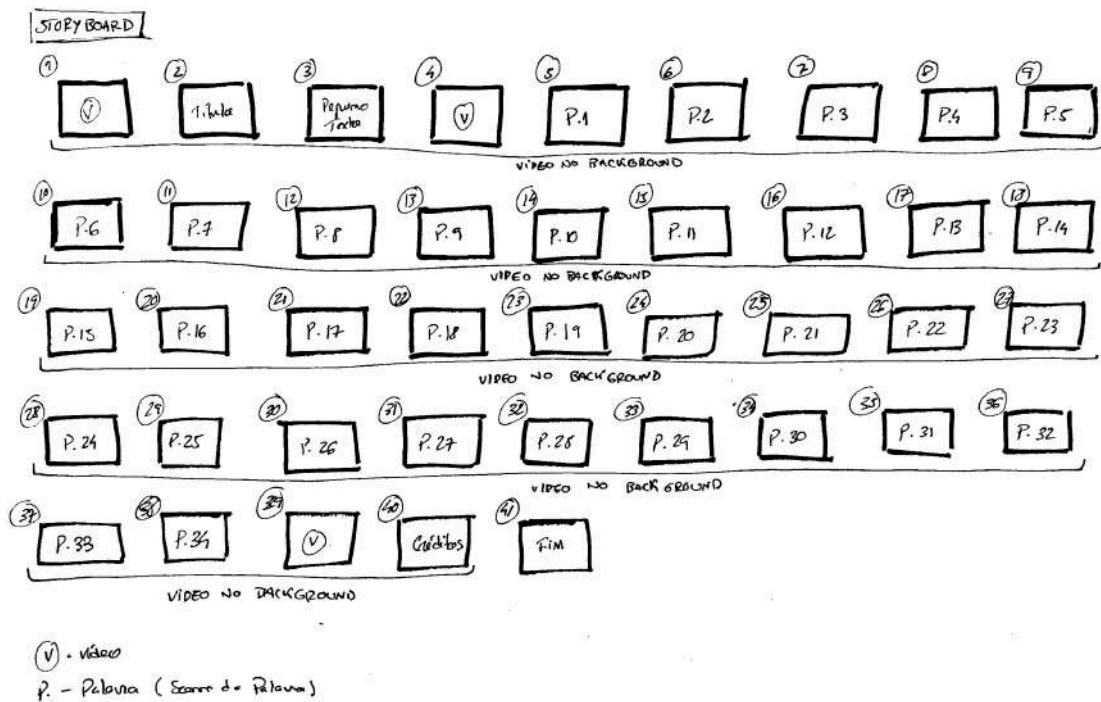


Figura 61. Estrutura dos planos cinematográficos e sonoros (storyboard). Imagem, cortesia do autor.

(Audio)
V (voz/voice audio)
L (legenda/subtitles)

1.
agua de bollos

/'a.ɣwa ðe 'bo.ʎos/

L/V: Empleada para indicar que algunas cosas alegres que se interrumpen por cualquier incidente, alboroto, desorden o una riña.

L: *Used to indicate that some joyful things that are interrupted by any incident, disturbance, disorder or a quarrel.*

Figura 62. Estrutura do guião e dos planos cinematográficos/sonoros. Imagem, cortesia do autor.



Figura 63 e 64. “Word to Word – Palabra a Palabra” (2024). Planos cinematográficos (stills). Imagem, cortesia do autor.

4. CONCLUSÃO

“Vejo a minha motivação para a investigação não como a de um historiador, mas como a de um artista interessado na história; não como a de um cientista social ou urbanista, mas como a de um artista interessado nas questões sócio-urbanas. Essa motivação manifesta-se de várias formas, umas materiais, como publicações e exposições, outras como a investigação, a curadoria, o arquivo ou o ensino”³³. Akram Zaatari (Merewether, 2006, p. 183).

Partir de uma perceção disposta pela maneira como se vive e se pensa sobre o mundo permitiu-nos, também, descobrir uma forma muito parcial de revelar as coisas que não vemos, que não são ditas ou que estão ocultas. É nessa corrente de pensamento que a presente investigação nasce. A mesma possibilitou ambientes férteis para criar pontos de confluência entre várias disciplinas e soluções que resultaram na presente proposta de trabalho. Foi nesse processo conceptual que houve uma busca existencial por factos, imagens ou narrativas, a partir de um simples olhar para uma cidade, para os seus panoramas, para a sua comunidade e para os seus modos de viver, concluindo-se que tudo está interligado.

O arquivo, como um dos mediadores deste trabalho, tem essa capacidade de ligar tudo dentro de um tempo e de um espaço indeterminável, mutável e híbrido. O nosso interesse partiu dessa “capacidade de produzir imagens a partir de documentos, a partir da ligação entre documentos”, reformulando-os (citado por Faria, em Dias et al., 2018, p. 97)³⁴. Interessou-nos, igualmente, explorar a noção de ponto que liga a memória coletiva, definido como um *medium* (citado por Gandum, em Dias et al., 2018).

O Trabalho de Projeto também apresenta outro mediador fundamental para a sua concretização – o design editorial. No âmbito do design editorial investigamos os mecanismos que permitissem fundir as práticas editoriais contemporâneas com as do arquivo. Respondemos aos objetivos propostos da seguinte maneira: primeiro, evidenciamos a temática projectual – a representatividade de uma herança cultural – através da recolha de partículas identitárias, como a linguagem coloquial venezuelana e o levantamento de espaços urbanos

³³ No original: I see my motivation for research not as that of a historian but an artist interested in history; not a social scientist or urbanist but rather an artist interested in socio-urban issues. Such motivation is manifested in various forms, some of which are material, such as publications and exhibitions, others not, such as research, curatorial work, archiving or teaching.

³⁴ A página referente à citação está incluída na Parte B, da obra literária, “O que é o Arquivo?”; Edição de Inês Sapeta Dias, Maria do Mar Fazenda, Susana Nascimento Duarte; Documenta; 2018.

da cidade de Caracas, de onde sou originário; de seguida, utilizamos metodologias de criação/edição da documentação para a realização de um arquivo mediador que explora a pertinência que a memória detém; por fim, investimos na execução final do projeto – uma publicação de autor, fragmentada por vários momentos (temáticos, materiais e interativos) que transcodificam toda a abrangência de conhecimentos e de metodologias apreendidas.

A importância da pesquisa, e do projeto, é poder refletir e fundamentar as publicações de autor, em Portugal. O projeto explora a figura de um designer-autor, que é autónomo nas suas escolhas, através da realização de uma publicação onde pode expandir as suas capacidades e trabalhar de modo mais experimental. Pretendemos evidenciar, também, uma atitude polivalente, de relação entre várias disciplinas de estudo, que foi fundamental para o projeto.

Aprofundamos a noção de identidade cultural como um campo de prática artística e de design. Trabalhamos a nacionalidade através de métodos criativos, como o design, reescrevendo uma história, baseada na experiência pessoal de um lugar específico do mundo (a Venezuela) e na memória coletiva dessas origens. Portanto, a temática da representação de uma língua é um trabalho essencialmente epistemológico e etnográfico, que dá a conhecer a vida que se esconde por detrás das palavras e dos modos particulares de expressão.

Como recomendações para estudos futuros, devemos mencionar, em primeiro lugar, o contributo e o incentivo que o tópico/contexto do trabalho suscitou. Evidentemente, poder-se-ia ter selecionado outras maneiras, ferramentas ou recursos para aludir ao universo que se contruiu neste Trabalho de Projeto, mas assumimos que este pode ser, simultaneamente, um ponto de partida para outro tipo de projetos, como uma residência artística ou uma exposição. A própria publicação pode também participar em programações culturais, como palestras ou conferências que integram feiras de arte e/ou de livros contemporâneos, ajudando a criar parcerias com instituições, editoras, livrarias e bibliotecas que se interessem por este tipo de diálogos.

Apesar das suas eventuais lacunas ou limitações, o resultado final corresponde a todos os objetivos que foram propostos no início deste Trabalho de Projeto.

5. BIBLIOGRAFIA

Livros

- Agamben, G. (1999). *Potentialities, Collected Essays in Philosophy* [PDF]. Stanford: Stanford University Press. Disponível em: <URL:
https://books.google.pt/books/about/Potentialities.html?id=152xC43N_2kC&redir_esc=y
- Agnew, V. (2005). *Diaspora, Memory and Identity: A Search for Home* [PDF]. Toronto: University of Toronto Press. Disponível em: <URL:
https://books.google.pt/books?id=hP-YY4mCimcC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Alphen, E. v. (2022). *Productive Archiving — Artistic Strategies, Future Memories, and Fluid Identities*. Amsterdam: Valiz.
- Barradas, G., Azevedo, I., & Mateus, J. (2015). *Fotografia e Arquivo*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Arúko da CESAP/CEAA.
- Blaufuks, D. (2008). *O Arquivo*. Lisboa: Galeria Vera Cortês.
- Blaufuks, D. (2014). *Toda a Memória do Mundo*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Callixto, V. (1989). *Por Estradas da Venezuela - Do Mar das Caraíbas ao Orinoco e ao Lago de Maracaibo*. Lisboa: Edição do Autor-Lisboa.
- Carvalho, J. C. (2017). *Arquivo e Intervalo*. Lisboa: Stolen Books, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.
- Carvalho, J. C. (2016). *Arquivo e Melancolia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado.
- Chateigné, Y., & Miessen, M. (2016). *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Sternberg Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2, The Time-Image* [PDF]. Minneapolis: University of Minnesota Press. Disponível em: <URL:
https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze_Gilles_Cinema_2_Time-Image.pdf
- Derrida, J. (2001). *Mal de Arquivo — Uma impressão freudiana* [PDF]. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Disponível em: <URL:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/130871/mod_resource/content/1/derrida_jaques-_mal_de_arquivo_-_uma_impresc3a3o_freudiana.pdf

- Dias, I. S., Fazenda, M., & Duarte, S. N. (2018). *O que é o Arquivo? (A) + (B)*. Lisboa: Documenta.
- Dickel, H., & Puyplat, L. (2011). *Reading Susanna Kriemann*. Alemanha: Sternberg Press.
- Duarte, M. M. (2018). *Imagem (De) Arquivo e Tempo Mnemotécnico* [PDF]. Covilhã: Editora LabCom.IEP. Disponível em: <URL: <https://labcomca.ubi.pt/imagem-de-arquivo-e-tempo-mnemotecnico-para-um-projecto-de-arquiologia-na-historia-da-arte-2/>>
- Eliassen, K. O. (2010). The Archives of Michel Foucault. In E. Røssaak (Ed.), *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* [PDF] 29 – 53. Noruega: Novus Press. Disponível em: <URL: https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011081506111?page=0>
- Fantauzzi, S. (2023). *Caderno #1 — O Vento do Pensamento*. Porto: Edições Sismógrafo.
- Focault, M. (2008). *Arqueologia do Saber* [PDF]. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. Disponível em: <URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4070132/mod_resource/content/1/FOUCAULT.pdf>
- Focault, M. & Defert, D. (2013). *O Corpo Utópico, As Heterotopias* [PDF]. São Paulo: n-1 Edições. Disponível em: <URL: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=1928045&forceview=1>>
- Giannachi, G. (2016). *Archive Everything — Mapping the Everyday* [PDF]. Massachusetts: The MIT Press. Disponível em: <URL: <https://muse.jhu.edu/book/49155/>>
- Guash, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010, Genealogías, Tipologías y Discontinuidades* [PDF]. Madrid: AKAL/ Arte Contemporâneo. Disponível em: <URL: https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Arte_y_Archivo,_1920-2010._Genealogías,_Tipologías_y_Discontinuidades.pdf>
- Ivashevky, A. G. (1969). *Lenguaje Coloquial Venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educacion. Instituto de Filología "Andrés Bello".
- Guibert, H. (2023). *A Imagem Fantasma*. Lisboa: BCF.
- Krauss, R. (2009). *O Fotográfico* [PDF]. Espanha: Editorial Gustavo Gili. Disponível em: <URL: <https://pdfcoffee.com/rosalind-krauss-o-fotografico-livro-completopdf-4-pdf-free.html>>

- Lomme, F. (2022). *Can you feel it? Effectuating, Tactility and Print in the Contemporary*. Amsterdam: Onomatopée 201.
- Mariz, P. (2022). *Each Eye Reflects Its Own Rainbow*. Porto: Vai Vem.
- Martínez, M. A. (1957-1958). Notas Sobre La Idea de Alboroto y Desorden en Venezuela. In Universidad Central de Venezuela, Instituto de Antropología e Historia y Facultad de Humanidades y Educación (Ed.), *Archivos Venezolanos de Folklore, VI y VII, Tomos. IV y V, No. 5* [pp. 7 – 100]. Caracas: Editorial Arte.
- Merewether, C. (2006). *The Archive*. Londres : Whitechapel e The MIT Press.
- Pinheiro, Á., & Pelegrini, S. (2010). *Tempo, Memória e Patrimônio Cultural*. Teresina: EDUFPI.
- Rancière, J. (2012). *O Destino das Imagens* [PDF]. Rio de Janeiro: Contraponto. Disponível em: <URL: <https://bax-uva.github.io/fantasmas/arquivos/RANCIERE-O-Destino-Das-Imagens.pdf>>
- Rosenblat, A. (1957). *Buenas y Malas Palabras en El Castellano de Venezuela, Tradición y Innovación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Rosenblat, A. (1960). *Lengua y Cultura de Venezuela*. Caracas: Ediciones Edime, 2º Edición, No. 1, 2.
- Rosengarten, R. (2012). *Entre Memória e Documento* [PDF]. Lisboa: Edição Museu Coleção Berardo. Disponível em: <URL: https://books.google.pt/books/about/Entre_Memória_e_Documento.html?id=SlDTNqKd5FgC&redir_esc=y>
- Saraiva, C. (2013). *Arte e Comunidades — Um Arquivo Poético sobre o Envelhecimento*. Lisboa: Edição Faculdade Belas-Artes Universidade de Lisboa.
- Vis, D. (2022). *Research For People Who Think They Would Rather Create*. Rotterdam: Onomatopée 201.
- Wieder. A. (2013). Modelling: Archive and Performance. In H. Wagner, & A. Wieder (Eds.), *Susanne Kriemann, Kunstverein Braunschweig und Arnolfini* [PDF] 116 – 124. Alemanha: Sternberg Press. Disponível em: <URL: https://susannekriemann.info/wp-content/uploads/2015/01/AW_ModellingArchive_2013.pdf>

Livros de Artista

Arjan de Nooy. (2023). *Photology*. [s. l.]: Blind Finch Books.

- Blaufuks, D. (2008). *Álbum*. Guimarães: Edição Centro Cultural Vila Flor.
- Chaton, A.-J. (2022). *I have the solution for the planet*. Bélgica: Daisy Editions.
- Fragateiro, F. (2022). *Material's Lab* [PDF]. Inglaterra: Beam Editions.
- Guéniot, D.-A. (2022). *O Livro da Patrícia*. Lisboa: Ghost Editions.
- Lacroix, K. (2015). *Fragments de História e Investigação Visual — 30º Aniversário do Instituto Politécnico do Porto*. [s. l.]: Uncanny Editions.
- Lapper, E., & Borioli, A. (2020). *HIVES, 2400 B.C.E. – 1852 C.E. Apian*(Aladin Borioli). Suíça: RVB Books.
- Llamazares, M. F., Lista, E., Sendón, M., & Canal, X. S. (2004). *Ausencias e Memoria*. Vigo: Centro de Estudos Fotográficos.
- Políti, G. (2013). *The Ritual of the Snake*. [s. l.]: Cura Books.
- Porter, L. (2023). *Raid*. Lisboa: Stolen Books.
- Sauvin, T. (2022). *Percevoir*. Paris: Éditions de La Martinière.

Artigos/Revistas

- Babo, I. (Junho de 26 de 2018). Média, tempo e memória. *Revista Vista, N° 2* (Memória Cultural, Imagem e Arquivo), 77–95. Disponível em: <URL: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2995>
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October, Vol.110*, pp. 3-22. Disponível em: <URL: https://monoskop.org/File:Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf
- Gonçalves, M. C. S. & Marinucci, R. (Agosto de 2021). Perspectivas Diaspóricas: Memórias, Encontros e Resistências. *REMHU, Revista Interdisciplinar da Mobalidade Humana, Vol. 29, N° 62* (Perspectivas Diaspóricas), 7-13. Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios, Brasília. Disponível em: <URL: <https://www.scielo.br/j/remhu/a/TRPm39MLHD5bwKtcLjf4pcx/?lang=pt>
- Guasch, A. M. (11 de Janeiro de 2005). Los lugares de la Memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia, Vol. 5* (Passatges del segle XX), 157-183. Disponível em: <URL: https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar
- Jürgens, S. V. (2013). Do it! Edit Yourself, A Autoedição em Portugal. *Arqa*, Janeiro/Fevereiro, pp. 86-89. Disponível em: <URL: <https://sandravieirajurgens.com/do-it-edit-yourself-auto-edicao-em-portugal>

- Manoff, M. (22 de Janeiro de 2004). Theories of the Archive from Across the Disciplines. *Libraries and the Academy*, Vol. 4, No.1, pp. 9–25. Disponível em: <URL: <http://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/35687/4.1manoff.pdf>
- Newman, M. (2006). *Archive, Testimony, and Trace: Uriel Orlow's Housed Memory' in Uriel Orlow: Deposits*. The Green Box, Berlin. Disponível em: <URL: https://urielorlow.net/wp-content/uploads/2011/01/Michael-Newman_ArchiveTestimonyTrace.pdf
- Oliveira, A. (26 de Junho de 2018). Identidade, memória e a ecranização. O indivíduo e a experiência na era hipermoderna. *Revista Vista*, N° 2 (Memória Cultural, Imagem e Arquivo), 264–283. Disponível em: <URL: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/3006>
- Pinheiro, N. (Junho de 26 de 2018). Discursos cruzados - Memória e arquivo, individual e coletivo. *Revista Vista*, N° 2 (Memória Cultural, Imagem e Arquivo), 127 – 147. Disponível em: <URL: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/3011>

Teses

- Fernandes, S. L. (2015). *Do Arquivo ao Novo: Impactos da tecnologia digital no armazenamento e disseminação na informação na cultura contemporânea*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <URL: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/24094>
- Nicolas, A. J. (2017). *Contracultura, Vanguarda, Design. A revista Aspen – The Multimedia Magazine in a Box*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <URL: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30305>
- Silva, R. M. (2018). *O Arquivo e a sua Sombra: Prolongar a Existência ou Adiar o Fim*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <URL: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/33888>

Arte/Design (Complementos Multimédia e Artigos)

- Boom. Irma (2016). *Irma Boom Interview: Passion for Books*. Disponível em: <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1Rth2gvdhyE&t=5s>

- Boisgisson, L. D. (7 de Março de 2020). *Thomas Sauvin: Salvaging Lost Images in China*. Obtido de Blind: <https://www.blind-magazine.com/news/thomas-sauvin-salvaging-lost-images-in-china/>
- Carbone, C. (3 de Novembro de 2022). *Nuno Nunes-Ferreira, Monsieur Valadares na Balcony*. Disponível em Umbigo Magazine: <URL: <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2022/11/03/nuno-nunes-ferreira-monsieur-valadares-na-balcony/>
- Holland, O. (14 de Novembro de 2019). *Discarded photo negatives show China in an era of change*. Disponível em CNN: <URL: <https://edition.cnn.com/style/article/china-beijing-silvermine-negatives/index.html>
- Marquilhas, M. B. (3 de Abril de 2019). *Nuno Nunes-Ferreira: dois anos e meio*. Disponível em Revista Contemporânea: <URL: <https://contemporanea.pt/edicoes/03-04-2019/nuno-nunes-ferreira-dois-anos-e-meio>
- Lexier, M. (2018). *SOLO: Studio Visit*. Disponível em: <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rPT33gpWX74&t=2s>
- Lexier, M. (2015). *Finder, Keeper*. Disponível em: <URL: https://www.youtube.com/watch?v=GjHv_O5OJIE
- Miltenburg, A., Boom, I., Neurath, O., & Oxenaar, R. O. (2014). *Reputations: Irma Boom*. Disponível em Eye Magazine: <URL: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-irma-boom>
- Press. R. (s.d.). Disponível em: <URL: <http://www.raumpress.com/editions.html>
- Porter. L. (s.d.). Disponível em: <URL: <https://louisporter.com>
- Beek. R. V. (s.d.). Disponível em: <URL: <http://www.ruthvanbeek.com/info.php>
- Sauvin, T. (2023). *Archive Artist's Studio*. Disponível em: <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0zQQIOPf17A&t=151s>
- Victoria. (22 de Maio de 2015). *Reinventing the Book, Case Study: Irma Boom*. Disponível em Medium: <URL: <https://medium.com/art-stories/reinventing-the-book-case-study-irma-boom-217ccfe47e7b>

6. APÊNDICES

6.1. Entrevistas

As seguintes entrevistas têm por objetivo contribuir como suporte para os vários contextos teóricos apresentados no Capítulo 2, o Estado da Arte. Funcionam como testemunhos que suportam as revisões de literatura teórica do projeto. As questões ou as entrevistas foram personalizadas para que houvesse uma coerência com a área profissional de cada entrevistado. Ao mesmo tempo, em todas as entrevistas, as perguntas partilham uma transversalidade das várias temáticas abordadas. Propuseram-se outras questões direcionadas para uma vertente prática do projeto, relacionando-se, assim, as práticas dos entrevistados. Foram convidados especialistas que estão associados (de uma certa maneira) com as áreas denominadas no projeto, permitindo-nos, assim, observar pontos de proximidade em cada caso e compreender mecanismos ou métodos de formalização do projeto. Os temas vão desde o entendimento do arquivo, a imagem e a sua relação com a memória e, por fim, a importância da materialidade em propostas editoriais (como a presente) num contexto pós-digital e do design gráfico.

6.1.1 Entrevista / Rahel Zoller

Rahel Zoller é artista e educadora, especialista em artes e design de livros. O seu trabalho questiona o conceito do que é um livro, subvertendo, abraçando e interrogando a forma e a materialidade do próprio. Faz parte do grupo *ABC (Artists' Books Cooperative)*.

Entrevista traduzida na língua inglesa para a língua portuguesa.

Entrevista realizada por Miguel Abreu, março de 2024.

MA: Miguel Abreu

RZ: Rahel Zoller

(Excerto principal da entrevista)

(...)

MA: Como podemos ver na tua prática artística e no teu trabalho como designer, há um constante processo de investigação ou de questionar a posição do livro, especulando sobre a sua materialidade e a sua maneabilidade, ao contrário das conotações mais gerais.

Podarias falar um pouco mais sobre a tua prática em relação a estes significados que apreendes do livro ou de uma publicação de autor mais “performativa”?

RZ: Acredito que todos os livros são performativos, incluindo aqueles que só dependem de textos ou que têm materiais especiais ou que não tem qualquer tipo de texto. Todos têm um aspeto visual e performativo, tal como a sua presença e natureza. Todos estes livros têm uma taticidade, especialmente nessa própria aparência física ou fundamentalmente nos significados como: no seu peso, no seu toque, na sua capa, no seu papel, onde há toda uma experiência que adquirimos com o livro. Quando faço livros, penso no que quero que o leitor receba e que tire como experiência. Por momentos, penso onde é que quero que este leitor esteja a ler ou manusear o livro ou até onde é que fica depois de ser lido? Quero que o objeto conte a sua própria história.

Para te dar um exemplo, fiz um livro há uns 10 anos, baseando-se na terminologia do livro. Pela terminologia há uma espécie de história de como é que os livros são feitos, então quando falamos sobre o “topo do livro”, chamámo-lhe a “cabeça”, a “parte de baixo” é a “cauda” e o lado é a “espinha”. Isto quando os livros se faziam com couro, sendo que o couro era posto desde a “cabeça até à cauda”, aludindo, assim, para as terminologias. Fiz, então, uma colaboração com um artista japonês, pegando no ponto de partida em como o mundo Ocidental vê e lê os livros. Se no mundo ocidental lemos da esquerda para a direita, no Japão é ao contrário, logo, ocorre uma “*performance*”, interessando-me em ter um livro que espelhe em si próprio, a possibilidade de ter duas línguas (modos, termos, representações) que comunicassem. Para esse artista (que trabalhei), o “topo do livro” é o “céu” e a “parte de baixo” é o “chão”. De um ponto de vista poético, conseguimos expandir a mente, no modo como se olha para o livro como um objeto, enquanto nós (no Ocidente) o vemos de uma maneira mais contida. Por isso, psicologicamente olhamos para o livro de várias formas, de acordo com estas terminologias.

São estas coisas que me interessam. Como é que os objetos podem ser transformados e aprendermos a vê-los de diferentes formas? Essencialmente, é o que procuro na arte, quando olho para alguma coisa e descubro algo que eu nunca iria pensar. Outro exemplo que te posso dar é um livro que fiz no ano passado, chamado de “*Bookstand*”. Baseia-se em ilustrações de suportes e estantes para livros, onde a capa do livro se pode desdobrar e torna-se o seu próprio suporte de livro, por isso, brinca com o seu conteúdo, mas também procura como é que o leitor pode fazer o seu próprio suporte de livros. Sendo assim, não é linear o

modo como estas ideias se juntam, mas começa-se com uma ideia e tem-se um interesse constante, no meu caso é – onde o livro se encontra – trabalhando-o em diferentes direções. Os livros são “imagens” realmente bonitas, interessando-me em fazer algo com elas, porque assumo o livro como uma fonte aberta após um certo período de tempo.

MA: O que significa para ti a materialidade? De que forma a implementas no teu trabalho ou em que tipo de abordagens tencionas utilizá-la? Ou seja, como é que os processos de impressão e a ttilidade fornecem informações aos objetos gráficos, melhorando a sua experiência?

RZ: É interessante, porque também me pergunto porque escolhi o livro como formato da minha prática. Talvez se deve ao facto de que a leitura nunca foi natural para mim. Sinto que ainda devo investir mais nisso. Em criança lia, mas não lia tanto como os meus amigos liam. Creio que era o objeto que mais me entusiasmava, pois poderia haver algo mágico que desse acesso às coisas. Há um livro que desde sempre me fascinou, “*Die unendliche Geschichte (Never Ending Story)*” (1979), de Michael Ende. Sempre me assustou a sua grossura, mas o que mais gostei neste livro, foi a forma como foi projetado. A sua paginação num lado a vermelho, relata o mundo atual, e no outro lado à história da fantasia em verde. Quando era criança senti muita coisa com este livro, primeiro por causa destas escolhas distintas de paginação e porque foi, de uma certa maneira, uma entrada num mundo místico, onde estava conectada com a história, mas também com a sua materialidade, fazendo-me pensar nos livros de maneiras diferentes e o impacto que os mesmos podem ter.

MA: Partindo do papel que o designer tem, o que pensas sobre a complementaridade que os designers, por vezes, procuram noutras áreas de estudo. Dito de outro modo, o que pensas quando um designer não é apenas um designer?

RZ: Por acaso a minha formação inicial foi o design gráfico e foi uma das melhores coisas que aprendi, em termos de aptidões e ferramentas, para implementá-las na minha prática artística, se bem que já não me considero uma designer, porque já não o pratico como uma profissão, mas continuo a praticá-lo, de certa maneira, por fazer parte do meu processo artístico. É claro que trabalho com designers no meu trabalho, porque ainda penso que deva haver coisas que outra pessoa traduza com facilidade. Nunca estive confortável com o lado

de tratar clientes, mas isso é uma decisão pessoal. Portanto, é bastante importante buscar liberdade visual, porque num cliente estás mais reservado a um “enunciado” ou suas ideias. Podemos ver essa “complementaridade das coisas” (como falaste), com casos como o Max Bill, que foi pintor e designer gráfico/industrial ou Andy Warhol, ou Roy Lichtenstein, que trabalharam como ilustradoras. Claro que se as áreas que te inseres não forem muito separadas, podem-se complementar uma à outra. Tens ferramentas, conjuntos de competências, sendo que não precisamos necessariamente de criar rótulos, porque ao longo do tempo eles mudam.

MA: Centrando-nos agora num trabalho colaborativo entre tu e o Louis Porter, "*Works On Papers*" (2023), que apresenta uma publicação autoral e artística, sob o conceito de *mail art* e examinando a forma como a sociedade se relaciona com o papel através do arquivo. Fala-me sobre como o material recolhido, a materialidade imposta ao projeto e o fenómeno da circulação de imagens, influenciam a nossa compreensão dos efeitos singulares da imagem e, também, do arquivo como um “compêndio” ou um “contentor” que reúne “imagens abstratas”, especulando novas (re)leituras?

RZ: Louis fez muito trabalho imagético neste projeto e a um nível mais material, mas foi tudo muito dialogado entre ambos. Quando começamos com o projeto não tínhamos muitas regras, dizíamos apenas que o tema era “papel” e íamos vendo onde nos levava. Era muito interessante, porque basicamente produzíamos trabalho maioritariamente todos os dias, criando ideias, coleções. Então foi muito experimental, pusemos vários modos de cruzamentos dessas ideias. Por exemplo, um dos objetos que inseri, era “um papel de sorte”, onde considerei uma rifa de lotaria, um recorte de horóscopo ou uma carta de Tarot. Foi interessante pensar o significado do papel e o que está impresso nele, como é que nos envolvemos nisso? Portanto, durante 1 ano criamos esta coleção massiva, em que Louis tinha o meu trabalho e eu o dele, então já não sabíamos quem estava a produzir. No final, categorizáramo-lo formando um arquivo. Acabamos então por fazer categorias, como “achados de livros”, “documentos”, “conversações”, trazendo-o num só objeto.

Queríamos tornar isto numa edição “*fac-símile*”, onde tiramos cerca de 18 objetos que recriamos numa edição de 15 *boxsets* e foi a partir daí que deliberadamente escolhemos estes objetos, que dialogavam e se relacionavam entre si, mas que não guiasse a experiência do leitor, deixando-o fazer as suas conexões.

MA: O arquivo em geral é uma ação que tenta contrariar a transitoriedade. O que pensas das tendências ou urgências dos artistas em relação à prática arquivista? Que tipo de atitudes achas que os artistas têm em relação ao tratamento do arquivo, na arte contemporânea?

RZ: O arquivo é uma brilhante fonte aberta, gerido por arquivistas, mas que muitas das vezes não é acessível e quando quero dizer acessível, é no sentido que são acessíveis, mas os arquivistas não são necessariamente treinados para contar histórias, já que eles apenas preservam e não trazem ao público essas narrativas. Desde logo, são mantidas nas prateleiras de livros fechados essas narrativas. Sinto que é a responsabilidade do artista ir encontrar essas histórias e contá-las novamente, fazer intervenções, fazer discursos com os arquivos. Por isso, é pertinente ativar novamente (essas narrativas) e colocá-las em diferentes contextos, especialmente em um estado contemporâneo, onde a história também viverá e poderá começar a se repetir ou continuar a se repetir indefinidamente. Acho muito importante voltar a ouvir essas histórias, com as quais podemos aprender a não cometer os mesmos erros novamente. Também não podemos transformar as coisas, mas construir sobre elas, em vez de tentar criar uma ideia completamente nova, mas justapondo o antigo.

MA: Num mundo pós-digital, o que pensas sobre a forma como podemos inverter a sintomatologia da alienação das sensações, na forma como acedemos às informações ou aos nossos arquivos (como textos, imagens, dados, etc.), tornando-nos menos manuais e mais “gestuais”, uma vez que podemos acreditar que no futuro, poderemos ser capazes de transferir o nosso investimento emocional da matéria para a imaterialidade?

RZ: Acho que o que tem mudado é a maneira como através da Internet voltamos ao alfabeto e, por isso, estamos a ler mais do que nunca. Gosto de pensar que pelo computador, somos levados de volta à “galáxia de Gutenberg”, se fizer sentido. Ainda penso no livro como um artefacto da civilização humana, do conhecimento e da herança cultural. Por outro lado, a tecnologia digital oferece-nos novas formas de acesso à informação, por isso, acredito que a impressão de objetos e a materialidade são importantes. Acredito numa coexistência, mas com características únicas em cada caso, tal como as suas ofertas ou as vantagens. Por exemplo, digamos que farias ou usavas uma recente tecnologia de um livro ou num projeto

artístico e se olhasses para isso daqui a 10 anos, haveria (de certeza) uma nova tecnologia. Portanto, o que é realmente interessante com estas novas tecnologias é que elas passam constantemente pela digitalização, migração. Especialmente nos arquivos, as coisas são traduzidas ou reunidas em repositórios *online* (por exemplo). É curioso pensar como um pode desejar preservar a sua pesquisa e ainda sabermos que um objeto (físico) seria a melhor maneira de preservar isso, podendo-o inserir em lugares de permanência ou em constante distribuição. Logo, é um pensamento importante a se fazer.

(Fim da entrevista)

6.1.2. Entrevista / Louis Porter

Louis Porter é artista, fotógrafo, investigador e educador em processos fotográficos. O seu trabalho centra-se na (re)circulação de imagens, textos, ideias e nas tecnologias de reprodução que as permitem. Tem a sua pequena editora *Twenty Shelves* e é membro do grupo *ABC (Artists' Books Cooperative)*.

Entrevista traduzida na língua inglesa para a língua portuguesa.

Entrevista realizada por Miguel Abreu, março de 2024.

MA: Miguel Abreu

LP: Louis Porter

(Excerto principal da entrevista)

(...)

MA: Como podemos ver na tua prática artística e como fotógrafo, tens um constante processo de investigação ao questionar a circulação das imagens e de outros materiais, quer nos processos de reprodução e, ao mesmo tempo, no ato de publicar de acordo com essas explorações. Podes falar um pouco mais sobre a tua prática em relação a estes significados que apreendes?

LP: Vou dividir a minha resposta em duas partes. Acho que a circulação (das imagens) é algo verdadeiro, é uma circulação mais ampla, quer seja no seu lado conceptual ou na sua circulação física. Quando falo fisicamente, também pode ser digital, mas obviamente a

ideia de que objetos digitais são não-físicos é errada, porque tem que haver infraestruturas físicas para circularem esses objetos (digitais).

Sem querer definir uma arte, o que a arte faz é circular a língua entre utilizadores de uma língua, essencialmente a arte é isso – a circulação de ideias. Como artista, originalmente trabalhando com material fotográfico, senti a necessidade de criar ideias mais materiais, mas isto é absurdo de certa maneira. Duchamp diz que “o artista é uma espécie de *medium* em que as coisas passam”. É basicamente entendermos como nós os artistas mudamos e damos ideias uns aos outros. Estou interessado no que acontece quando a matéria passa por uma “matriz”, não só no mundo dos usos, mas para um nível mais físico em sistemas de reprodução e é aqui que nos metemos nos arquivos, nas materialidades. Sempre estive interessado na facilidade que se diz, em não pensar muito no processo fotográfico. Mesmo no início, especificamente na fotografia, era um processo bastante industrializado. (Karl) Marx fala sobre isso, não fala da fotografia *per se*, mas fala sobre os trabalhadores fotográficos e sendo um dos primeiros processos industrializadores nos primeiros tempos, quando maioritariamente as mulheres revestiam os papéis. Referenciar o processo material é uma parte importante, porque a linguagem foi sempre mediada por estruturas de poder ou de políticas. Portanto, estou muito interessado nas políticas de circulação e acho que isso também tem uma qualidade material.

Agora a importância de publicar é o atentado de multiplicar uma coisa ao se realizarem edições limitadas, que deixam de estar na minha mão rapidamente, e entrando em livrarias ou em economias de pequena escala, entrando em outros lugares estranhos. Quando uma coisa não custa muito, é muito provável de serem dados como presentes, de serem esquecidos ou perdidos. Se pensarmos como artistas, muitas das vezes, os materiais mais interessantes que encontramos (objetos, fotografias...), frequentam lugares estranhos ou de “objetos largados”. Os meus livros podem parar numa loja de caridade (por exemplo), onde alguém talvez vá comprar colheres, mas pode-se deparar com o meu livro ou pode tê-lo em livrarias para consulta. É, por isso, que gosto de publicar, porque é muito democrático. Gosto da ideia de que as imagens podem ser apropriadas e circuladas, ou seja, não sou nem somos os donos dessas imagens. É uma posição política.

MA: O que significa para ti a materialidade? De que forma a implementas no teu trabalho ou que tipo de abordagens tencionas utiliza-la? Ao mesmo tempo, como é que os

processos de impressão e a taticidade fornecem informações aos objetos gráficos, melhorando a sua experiência?

LP: Especificamente sobre a materialidade, faço uma analogia ao ato de cozinhar. Tu queres utilizar bons ingredientes que sejam adequados ao alimento, ao ambiente, etc. Todas estas coisas estão conectadas e fazem parte de uma experiência alargada no trabalho, já que a materialidade tem um carácter íntimo ao ouvirmos frequentemente, que a pele é o maior órgão sensorial que temos.

Quando fazemos estes tipos de trabalhos, queremos abordar diferentes aspetos da experiência, acho que também, em termos do meu *background*, estou mais interessado nas preocupações teóricas, logo, há uma honestidade no envolvimento com a materialidade. Há uma disciplina nesse envolvimento, por isso acho importante tentar alinhar a ideia e o material de uma coisa em conjunto. Idealmente, queremos que o conceito seja desvendado e desempacotado e que tudo isto aconteça, mas ainda assim, é necessário abordar a materialidade... não necessitando de ser algo caro, complexo ou “fetichizado”, se bem que a partir de conversas com os meus colegas, ainda consideram a materialidade como algo fetichista. Desconcordo com isso, mas ao mesmo tempo concordo. Será que o feiticismo é necessariamente uma coisa má? Acho que esta é a crítica que se pode virar sobre si mesma.

Existe também um lado circulatório e se olhares para os antigos artefactos, como objetos religiosos, cavernas e entre outros, foram objetos que estiveram nas mãos, que se usaram os corpos com a pedra, com a matéria. Estamos alinhados com a tradição de fazer objetos que nos fazem questionar e pensar a realidade imediata à nossa volta. Muitas vezes o tato tem esse sentido, por isso há algo de libertador em pensar nestes termos e envolver-se com o material.

MA: Focando-nos agora num trabalho específico de colaboração entre tu e a Rahel Zoller, "*Works On Papers*" (2023), apresentando uma publicação autoral e artística, sob o conceito de *mail art* e examinando a forma como a sociedade se relaciona com o papel através do arquivo, fale-me sobre como este material recolhido, esta materialidade imposta ao projeto, e o fenómeno da circulação de imagens, influenciam o nosso entendimento dos efeitos singulares da imagem, e também do arquivo enquanto um “compêndio” ou um “contentor” de “imagens abstratas”, especulando novas (re)leituras?

LP: O que há de interessante neste trabalho é que tens duas pessoas a trabalhar nele, criando uma combinação de formas circulares (metaforicamente). É como se tu tivesses dois fluídos circulares e ao se juntarem formam um terceiro efeito. É sempre um caso de refletir o que um individual fez anteriormente e o que o outro está a fazer ao mesmo tempo. Logo, a materialidade da coisa está sempre a responder em dois sentidos.

Neste trabalho específico, quanto à materialidade, é mesmo um projeto orientado pela materialidade – é em papel. É o jogo de ver até onde se pode questionar isso. Portanto, quando se olha para a edição *boxset*, queríamos ter um momento bastante diferente no jogo da materialidade, ou seja, em termos de até onde se empurra a materialidade. Noutra vertente, o que é demonstrado, é o arquivo, usando este termo de forma vaga, porque se situa entre um arquivo e um museu, já que os arquivos são duas coisas: essencialmente uma ideia e depois uma realidade, mas a realidade disso é, muitas vezes, diferente na sua política de realização. Logo, o projeto ilustra que há um “fosso” que uma ideia gera, onde, muitas vezes, os projetos não chegam necessariamente a essa fase em que se começam a afirmar desta forma, se é que isto faz sentido.

MA: O arquivo é uma ação que tenta contrariar a transitoriedade. O que pensas nas tendências ou urgências dos artistas em relação à prática arquivista? Que tipo de atitudes achas que os artistas têm em relação ao tratamento do arquivo na arte contemporânea?

LP: Quando penso num arquivo, ultimamente, penso no propósito de gerar autoridade. A diferença, e dependendo do projeto, é nessa forma de autoridade e não o digo negativamente, porque é a sua natureza, é a sua forma de autoridade. A autoridade depende dele (do arquivo), por isso, o arquivo não se trata só de contrariar a transitoriedade, o arquivo é uma ferramenta que define a história. Não podemos remover nenhum arquivo de ser uma estrutura de poder, mas podemos não o aplicar, por exemplo, a um álbum de família, que se deita em conceitos do significado de família. Desde logo, podemos conjurar o arquivo com uma ideia. Por exemplo, quando faço o meu CV, faço-o parecer como um documento, ganhando mais peso. Não iria só escrever o meu CV à mão, porque ninguém faz isso e porque todos os projetámos de uma forma igual para ser culturalmente apropriado, então todos conjuramos o arquivo e os seus métodos (de alguma maneira).

O que acho sobre os artistas que estão a trabalhar atualmente com o arquivo e acontecendo ativamente desde os anos 60, e antes para ser franco, é que os artistas apropriavam

estratégias arquivísticas para fazer inúmeras coisas. Chamavam a atenção às estruturas de poder, para subverter essas estruturas de poder, para criar novas narrativas, para jogar com os nossos entendimentos da realidade. Considero que o arquivo é uma forma importante, porque vivemos nele, acredito que até nas redes sociais falamos de coisas, mas não as apagamos, as arquivamos, então, arquivamos constantemente o mundo, para a formação do futuro. Por isso, talvez seja uma das estratégias urgentes que um artista pode tomar, é olhar para o moderno, potencialmente o arquivo e questioná-lo, subvertê-lo, apropriá-lo e manipulá-lo. Vivemos num mundo em que a ideia de progresso é amplamente considerado como a forma correta de existir, mas nem sempre esse é o caso. Há imensas sociedades alienadas que não concordam com isso, por isso, é um momento importante para olharmos para as estratégias do arquivo.

MA: Num mundo pós-digital, o que pensas na forma como acedemos à informação ou aos nossos arquivos (como textos, imagens, dados, etc.), tornando-nos menos manuais e mais "gestuais", uma vez que podemos acreditar que, no futuro, poderemos ser capazes de transferir o nosso investimento emocional da materialidade para a imaterialidade?

LP: Vamos assistir definitivamente a uma nova mudança. Tenho duas partes de mim nisto: em certa parte há sim este movimento em direção a um mundo imaterial, mas, ao mesmo tempo, há algo fascinante sobre ele. Se olharmos para as culturas ocidentais e não podendo falar por todos os lados do mundo, porém quando temos ideias do céu como uma forma de paraíso, há um sentido de partir do mundo material para um lugar melhor. Por isso, há milénios que se fala em transcender o corpo, mesmo na religião oriental há um certo grau disso. Não podes culpar as pessoas por quererem isso, já que é um ponto de vista pessoal, mas eu odiaria viver num mundo sem dor, sem saber o que é o prazer ou viver num mundo que é perfeito porque perde a sua complexidade e sinto que essa vontade de criar um mundo onde tudo é possível (a qualquer momento), argumentaria que nada é possível, em nenhum momento.

Suspeito que haja uma mudança para espaços puramente digitais, acho que os podemos rejeitar. Não tenho dúvidas que o AI será um dos desenvolvimentos mais significativos da história humana, mas penso que faremos parte do mundo material durante muito tempo. Não se pode substituir o cheiro do papel, o tato, tal como outras coisas. As tecnologias precisam de muitos recursos, mas o papel é um recurso renovável, a tinta é feita a partir da

queima de algo ou se esmagarmos algo no chão, ou seja, os livros existem há centenas e centenas de anos. Por isso, estamos a comparar duas coisas muito diferentes. Quando olhamos para algumas feiras de livros modernos, feiras de livros contemporâneos, há muita aderência pelas pessoas na materialidade.

(Fim da entrevista)

6.1.3. Entrevista / Leticia Burkardt

Leticia Burkardt tem um *background* em arquitetura, mas é designer e encadernadora. É co-fundadora, juntamente com Tiago Casanova, do Estúdio Bulhufas, um estúdio especializado em encadernação, projetos editoriais, livros artesanais e outros artigos de papelaria.

Entrevista realizada por Miguel Abreu, março de 2024.

MA: Miguel Abreu

LB: Leticia Burkardt

(Excerto principal da entrevista)

(...)

MA: Apesar de teres uma formação em arquitetura, mas que posteriormente obtiveste alguns conhecimentos em produção editorial ou em processos artesanais de encadernação, começo-te por perguntar qual a tua posição ou relação com o livro?

LB: A minha formação em arquitetura atravessa muito o meu trabalho atual. Trabalhei 10 anos em arquitetura, por isso, está sempre em mim de uma forma, mas fazer um livro é como fazer um pequeno prédio, só que muda a escala, está tudo aí: a estrutura, o equilíbrio, a harmonia, a proporção. Tudo o que aprendi na faculdade não foi em vão, por isso uso-a no meu dia a dia.

O que faço hoje é ainda arquitetura, mas numa outra vertente. O prazer em fazer um livro, é que na arquitetura demoras dois anos no mínimo para veres qualquer linha que tu desenhiste da planificação, ser real ou se transformar em qualquer coisa. É uma produção muito abstrata e lenta, enquanto num livro é muito mais rápido. Tomas decisões e procuras um conceito dentro de um curto tempo e fica pronto, logo é mais dinâmico. Fazer um livro também pode ser de grande escala e tu podes até quase não tocar em muita coisa, tratando-

se apenas de algo mais digital, clicando “*enter*” e mandas para a gráfica, saindo o objeto. No entanto, como faço livros de raiz, tenho muito mais controlo nessa estrutura invisível, nessa existência arquitetónica do livro. Então, sei tudo o que está por detrás de cada costura, de cada material, de cada fibra de papel.

MA: Ao teres fundado o Estúdio Bulhufas (com o Tiago Casanova), que se especializa em encadernações, projetos de design editorial, livros artesanais e artigos de papelaria, como é que os processos analógicos de impressão, da produção e da taticidade fornecem imensas informações aos objetos gráficos, incrementando a sua experiência sensorial?

LB: O que acho mais incrível na encadernação é como tu podes expressar sentimentos através dos materiais que existem no mundo. Raramente vais criar um material, mas é como esses materiais que se expressam várias ideias. Por exemplo, uma capa em tecido não é a mesma ideia que uma capa impressa em papel, como também uma serigrafia não é a mesma coisa que uma zincogravura. Acho que tudo pode dizer algo e a mesma coisa se aplica com a tipografia, com diferentes letras que dão mais seriedade do que outras.

MA: Também está muito associado à ideia da perceção, ou seja, como tocas ou manuseias um livro, certo?

LB: Sim, será que abre bem ou mal? Tens um modo de visualizá-lo? Como interagés com esse objeto? São objetos que falam por si só. Por vezes, olhas para um e é muito dissonante ou aquele conteúdo não tem nada a ver com esse objeto.

MA: Pergunto-te sobre os teus workshops, conta-me um pouco sobre a interação das pessoas e essa procura na arte de encadernar ou de produzir um livro?

LB: Acho que o que as pessoas querem é tocar em algo. Só querem estar 3 horas a dobrar papéis, tornando-se algo terapêutico e tátil, como se fosse uma aula de cerâmica, onde no final constróis algo.

MA: Mas achas que esta aderência (aos workshops) é ainda um “*niche*”?

LB: Não, é muito diversa. Há muitos designers que querem saber sobre livro e procuram trabalhar com ele, mas tem muitas pessoas de outras profissões. Tem havido muita procura, porque como referi há pouco, fazes algo em 2/3 horas e saís de lá com um objeto que tu construístes.

MA: Partindo do teu papel como encadernadora e designer, que pensamentos tens sobre a complementaridade, que por vezes os designers procuram, em outras áreas de estudo. Que tipo de atenções ou curiosidades se pode ter quando um designer não é só um designer?

LB: Acho que a complementaridade, tal como te falei, de não ter deitado para fora todo o meu conhecimento em arquitetura, faz com que permeie o meu trabalho hoje em dia. Tudo o que nós somos e toda a nossa “bagagem”, faz com que o nosso trabalho seja “quase” único e é nessa parte mais criativa do design, da arquitetura, que consigamos diferenciar o nosso trabalho.

MA: Num mundo pós-digital, quais são os teus pensamentos, em como podemos reverter a sintomatologia da alienação das sensações, no modo como acedemos às informações, aos nossos arquivos (como textos, imagens, dados, etc.), ao se tornarem menos manuais e mais “gestuais”. Podemos acreditar que no futuro poderemos transferir o nosso investimento emocional da matéria para a imaterialidade?

LB: Acho que vivemos num “boom” tecnológico, sendo que, a geração mais atual tem uma tendência para não pegar um livro, como antigamente. Atualmente, talvez não se faça (tanto) uma pesquisa física, porque é tudo mais na Internet. Acho que perdemos a capacidade de formular questões, já que ferramentas como o ChatGPT o podem fazer, tornamo-nos preguiçosos, já que está tudo ali ao nosso alcance.

Duvido que o livro vá ser extinto pela tecnologia, a mesma coisa aconteceu, quando se lançou o MP3 e se achava que a rádio iria acabar. Por isso, se o livro não foi extinto até agora, vai ser muito difícil no futuro. Acredito que várias profissões vão ser extintas com a inteligência artificial, mas ainda falta muito tempo para teres uma inteligência artificial que faça coisas. Por mais que tenhas um processo mecanizado de fazer, neste caso dos livros, ainda precisas de ter um ser humano a controlar aquilo. Existe também todo um fetiche, como a “*bibliofilia*”, podendo alguém te pedir para fazeres uma edição especial do “*Pequeno*

Príncipe”, para que esta pessoa o tenha na sua biblioteca, já que a obra lhe é muito querida. Então há necessidade em gastar tempo e dinheiro para se adquirir esse objeto.

MA: Acho que também relaciona a ideia do arquivo, ou seja, se o arquivo funciona como uma plataforma que guarda os vestígios da história, como bibliotecas, repositórios, museus, estamos, então, a preservar a escrita da nossa história.

LB: Sim e esse objeto é ou irá ser um reflexo do nosso tempo. Então, porque os livros antigos são guardados? Porque aquilo é um reflexo daquela época, daquela tecnologia, daqueles materiais que se usavam e isso diz muito de uma cultura ou do seu povo.

MA: Numa pergunta mais aberta e ambígua, pergunto-te, como entendes o arquivo e a memória? Qual é o teu parecer atual, com algumas tendências criativas, relacionadas com às práticas arquivistas (caso saibas de alguma) e a sua materialidade?

LB: Posso-te dizer que tenho uma parceria com um jornalista chamado Hermes Galvão. Fazemos livros de famílias, ou seja, ele entrevista várias famílias ou pessoas (dessas famílias), de vários *backgrounds* e escreve textos dessa família, recolhendo também fotografias e outros materiais dos arquivos dessas famílias, fazendo assim, um livro que deixa a memória de alguém ou de algo da família.

MA: De facto, é bastante interessante porque põe um ponto de proximidade com o projeto em causa, no que toca ao arquivo diaspórico, e em reescrever histórias que carregam com as tradições ou a cultura coletiva.

LB: Exato, sinto que muitas pessoas querem fazer esse resgate, de contar a sua história a partir de um livro. Outro exemplo, além dos meus workshops, é que também dou workshops privados para famílias, onde os pais vêm com os seus filhos para aprender como fazer um livro. Logo, faz-me refletir nesse contacto de fazer alguma coisa e sair daquele espaço com um objeto que poderá ficar na memória.

(Fim da entrevista)

6.1.4. Entrevista / Miguel Ângelo Martins

Miguel Ângelo Martins é artista visual e editor. A sua prática artística está profundamente ligada a um processo (quase) “arqueológico” da pintura, no modo como lhe interessam particularidades dos elementos que fazem a pintura acontecer. Transpondo-os, assim, noutros contextos ou combinando-os para outras disciplinas de estudo. É co-fundador da editora, Raum Editions, juntamente com Laura Pilar Delgado, fundada em 2010.

Entrevista realizada por Miguel Abreu, março de 2024.

MA: Miguel Abreu

MAM: Miguel Ângelo Martins

(Excerto principal da entrevista)

(...)

MA: Como podemos verificar na tua prática artística, há um constante processo de experimentação na pintura, onde partes daí para chegar a outros horizontes ou campos de estudo, tal como o livro de artista. Será que podes expandir um pouco sobre a tua prática em relação a estes significados que apreendes?

MAM: Quando comecei com a pintura, queria mesmo conhecê-la e ainda quero mais aprender sobre ela, talvez por vir de um pequeno meio e tradicional. Tive que sair da Madeira, porque auto obriguei-me a querer saber o que se passava lá fora ao nível da pintura, porque na Madeira fazia-se uma pintura muito do contexto, das influências ao seu redor, das pessoas. Portanto, era uma pintura pura, inocente no contar de narrativas que aconteciam. Mudei-me para Valência, sendo um espaço completamente diferente com tantas coisas a acontecer.

Na Madeira não sabia muitas coisas da pintura, do seu volume, nem como dar forma a esse espaço bidimensional, mas foi no meio artístico e académico em Valência que encontrei muitas pessoas a pensar na mesma direção da pintura. Logo, a pintura para mim começou a ser uma coisa mais física do que propriamente essa ilusão de profundidades, de narrativas, ou seja, de trabalhar uma bidimensionalidade. A partir daí, tive sempre o interesse nas particularidades da pintura. Pensar a pintura para além da pintura. A pintura não tem que ser só um espaço bidimensional onde se organizam as cores, os espaços, a pintura é o que está por detrás, o que não se vê, ou seja, os “bastidores” para se fazer uma pintura. São os materiais que cumprem uma função.

MA: Ou seja, tu tentas fragmentar a pintura para buscar esses elementos, tal como uma “receita”, para depois fazeres uma espécie de descrição de uma pintura não concreta, correto?

MAM: Claro, no fundo a pintura é tudo. Dizemos que uma pintura é o que está representado, mas na verdade são os pigmentos com os aglutinantes. É a distância dos dois componentes que se conjugam.

MA: Outra coisa que também te queria perguntar era, quando é que começaste a ter o interesse pelo livro de artista, pelas publicações de autor? Como é que passaste dessa “bagagem” da pintura para o livro de artista?

MAM: Na altura da faculdade, tive a oportunidade de frequentar algumas cadeiras optativas, como a gravura, a serigrafia e entre outras, isto foi importante para mim, porque pude ter bases no modo como pensava o papel, tal como a tela é para a pintura. Tinha também cadeiras de livros de artista, mas nada associado ao design editorial, estava mais num meio de produção manual e analógico. O que também me fez interessar pelo livro, foi quando (em Valência) houve uma espécie de simpósio na faculdade sobre as edições de Christopher Keller, da editora alemã “*Revolver – Archiv für aktuelle Kunst*”, trazendo também o artista Peter Piller, que trabalha sobre a imagem. Portanto, foi nesse momento que compreendi que o livro não era só um espaço onde se albergam imagens e textos, mas que podia ser uma peça de arte. Outro exemplo, foi o caso da Roma Publications, que por volta de 2008, comprei o primeiro catálogo da Roma Publications na Culturgest, isto porque tinha havido uma exposição chamada, “*Os livros fazem amigos*” em 2006, comissariado por Miguel Wandschneider, a partir da coleção da Roma Publications.

Comecei a pensar em ter a minha própria editora, questionando-me o que era uma e pedindo ajuda a pessoas da área do design para tentar fundar uma editora, até conhecer a Laura Pilar, que também tinha um enorme desejo de montar uma editora e, assim, nasceu a Raum Editions, por volta de 2010. É com ela que investigamos como se constrói um objeto editorial e experimentar os seus métodos de impressão, trabalhado depois com a rizografia em 2012 e com algumas outras pequenas editoras independentes. Por isso, tem um percurso, uma aprendizagem, uma investigação até se começar a publicar ou a fazer-se livros.

MA: O que significa a materialidade para ti? Que tipo de forma a implementas nos teus trabalhos, ou em que tipo de abordagens tencionas utilizá-las? Dentro da mesma temática da pergunta, como é que os processos analógicos de impressão e a tactilidade fornecem diversas informações aos objetos gráficos, incrementando a sua experiência sensorial?

MAM: Materialidade é muita coisa. Até hoje em dia, necessito dessa tactilidade, dessa materialidade, dos objetos, para fazer sentido em mim. Automaticamente o objeto é fundamental para mim. A materialidade é uma extensão de uma ideia, que dá forma a essa ideia. Quando abordo um projeto ou uma ideia, as fontes são inúmeras, mas as mesmas podem ser uma simples imagem de um catálogo ou de um material como um pigmento, por exemplo. Sou muito espontâneo com o meu processo e com os materiais.

Já que estamos a falar de materialidade: a cor, a textura, a gramagem de um papel podem gerar uma ideia para algo ou, por vezes, a ideia nasce primeiro e depois é que vêm a materialidade. Há livros que nascem da materialidade, ou seja, posso estar a ver os catálogos de cor da marca *Colorplan* ou *Fedrigoni* e me inspirar em algo. A cor determina, por vezes, muito o objeto e a ideia.

MA: Ou seja, quando todas as opções forem tomadas e todos os testes das tintas, dos papeis, dos métodos de impressão e como se comportam em conjunto, ajudam a aludir um ou mais significados/sentidos à ideia do objeto.

MAM: Exatamente. Penso que a coisa mais importante num livro de autor, seja o próprio sentimento que tenho quando vejo esse objeto. Tem que me guiar, tem que me transmitir coisas de um modo imediato. Ele já me transmite algo pela cor, pelo formato, pelo material. Quando uma publicação é bem conseguida, é quando o espectador consegue perceber o que está a ver enquanto a toca. É essa simbiose perfeita, entre a ideia e o objeto, mas é um processo que difere de livro para livro.

MA: Partindo do teu papel como artista, mas também cofundador da editora, Raum Editions, junto com a Laura Pilar, que pensamentos tens sobre a complementaridade, na ideia de que os artistas procuram por outras áreas de estudo ou de prática. Que tipo de atenções ou curiosidades se quer ter quando um artista não é só um artista?

MAM: Não sou designer gráfico, mas, em certa parte, sou porque “desenho” os livros. Ensino-me a mim próprio sobre design, porque sou autodidata ao querer saber da tipografia, do *layout*. Sinto que a função do designer toca em mais coisas do que aquilo que faço. Tem que ser uma pessoa que saiba um pouco de tudo, na minha opinião, é a única forma de se poder aprender sobre o design. Portanto, faço um pouco disso comigo. Creio que muito ou pouco do que aprendi sobre design foi na curiosidade de ver o meu redor e de comprar material para compreendê-lo.

MA: Focando-nos agora em alguns projetos da tua autoria, tais como, “*Levantamentos Cromáticos*” (2015), “*0,9-201 mm*” (2015), “*I paint*” (2018), e “*Querido Amarelo*” (2019), observo que deténs uma atitude interdisciplinar perante os vários modos em que atuas, quer seja no arquivo, quer seja na subjetividade imagética ou na materialidade. Realizas um processo quase “arqueológico”, que circunscreve a tua prática, acabando por intersectar vários outros mecanismos (ou *mediums*). Conta-me esse processo nessas várias áreas de “atuação”, e de que maneira surgem as tuas publicações autorais/artísticas, como um “compêndio” ou “contentor”, que reúne esses diversos materiais?

MAM: Mencionaste a palavra “arqueológico” e não sei bem porquê, mas talvez cada vez mais estou próximo desse contexto. Não sou arqueólogo, mas sinto que faço parte desse conceito, se quisermos dizer assim.

MA: Digo isso porque, de certa maneira, há determinados trabalhos que definem um pouco linhas arqueológicas ou que atuas como um arqueólogo. Por exemplo, o teu projeto “*Levantamentos Cromáticos*”, através de um campo de trabalho, vais a procura de pigmentos e tentas replicar esses pigmentos com as fachadas arquitetónicas das casas, na localidade dos Prazeres (na Ilha da Madeira). Recolhes e fazes um arquivo desses fragmentos das fachadas ou das ruínas das casas. Captas a realidade, a partir de uma atitude arqueológica para um panorama artístico. Utilizas vários modos dinâmicos de mostrar essa realidade.

MAM: No fundo é uma reunião de vários interesses que tenho. Foi de facto, uma combinação de disciplinas que, para mim, são maravilhosas. Portanto também me perguntei a mim próprio, o que é que a pintura faz aqui? Foi de facto uma aprendizagem para conhecer

a pintura. Desde sempre tive uma carência de fazer as misturas, de saber sobre os pigmentos, de como misturar os primários, os secundários. Foi uma superação pessoal aprender, especificamente sobre os pigmentos, visto que, para outras pessoas a olham de uma simples forma, mas que é muito mais do que isso.

MA: Também refiro o teu trabalho “*Querido Amarelo*”, outro exemplo, posicionando-te aqui como um verdadeiro arquivista, recolhendo material durante um grande tempo.

MAM: Sim, estive durante 2 anos recolhendo material, que à partida não sabia como resolvê-lo ou como tê-lo na sua forma final. O projeto parte de uma pequena descrição do pigmento “amarelo indiano”. O fenómeno das vacas serem alimentadas com folhas de mango e água e produzirem no sedimento das suas urinas, pequenas esferas de pigmentos, que depois eram importadas da Índia para a Europa, chamou-me muita atenção. Foi a partir daí, dessa pequena nota, que comecei a desenvolver, a investigar, a recolher informações e imagens desse amarelo. Relacionei, por sua vez, o projeto com a cidade do Machico (na Ilha da Madeira), porque o Machico sempre teve árvores de mango, portanto com a colaboração do Hugo Olim, recorremos aos registos fotográficos. Fiz muitos vínculos e analogias a outras coisas. Como por exemplo, as próprias viagens dos Descobrimentos dos Portugueses, onde o mango era trazido da Ásia para o Brasil, mas tudo de um modo poético e não científico, sendo o pretexto ou o ponto de partida para o trabalho.

MA: É interessante esse lado poético do arquivo, em como podemos pegar uma coisa, um assunto do nosso dia a dia e dar-lhe uma narrativa, mesmo não detendo conhecimentos exatos disso ou de uma área e como, neste caso específico, o transpões para uma publicação.

MAM: Claro. A escolha do papel e da cor representa o “mango maduro” que se quer retratar no arquivo. Escolheu-se o papel Fedrigoni da Itália, um “*giallo*” (amarelo). Todas as imagens foram vinculadas pelas suas esquinas, onde cada imagem forma outra imagem e assim consecutivamente. Para o planeamento do livro, fizemos um painel na parede, como maquete, onde as imagens foram imprimidas numa impressora normal de casa, fixando essas imagens, uma por uma na parede, de modo a se fazerem as correções, os posicionamentos, as seleções. Há depois um elemento na publicação – um encarte – neste caso. Trata-se de

uma pequena folha no interior, que representa a única carta que existe do Joseph Hooker, diretor do Jardim Botânico de Londres, que comprova o envio para Calcutá (na Índia) a produção do pigmento (amarelo), sendo que a carta depois foi publicada no *The Journal Society of Arts of London*. Logo, é o único documento que existe impresso sobre a manufatura deste pigmento e essa carta está no projeto, simbolicamente dobrada em três, como se fosse a própria carta dentro de um envelope.

(Fim da entrevista)

6.2. Guião e Estrutura (Complemento Videográfico)

Estrutura

-

Complemento Videográfico

“Word to Word”

“Palabra a Palabra”

-

Un concepto de

A concept by

Miguel Abreu

-

(Audio)

V (voz/voice audio)

L (legenda/subtitles)

1.

agua de bollos

/'a.ɣwa ðe 'bo.ʎos/

L/ V: Empleada para indicar que algunas cosas alegres se interrumpen por cualquier incidente.

L: *Used to indicate that some joyful things that are interrupted by any incident.*

-

2.

alcamunería

/al.ka.mu.ne.'ri.a/

L/ V: En el sentido de una manifestación ruidosa y fingida.

L: *In the sense of a noisy and feigned manifestation.*

-

3.

aljaraco

/al.xa.'ra.ko/

L/ V: En la acepción de bullicio, ruido de voces, gritos y risas.

L: *In the meaning of bustle, noise of voices, shouts and laughter.*

-

4.

berenjenal

/be.rẽn.xe.'nal/

L/ V: Formar un “berenjenal” es formar un alboroto o estar en negocios turbios.

L: *To form a “berenjenal” is to form an uproar or to be in shady business.*

-

5.

berrinche

/be.rijn.tʃe/

L/ V: Berrinche está formado sobre berrear o llorar a grito entero.

L: *Berrinche is formed on screaming or to cry at the top of one's lungs.*

-
6.

bojote

/bo'xo.te/

L/ V: Un montón de objetos en desorden es un “bojotero” o un “bojote” de cosas.

L: *A pile of objects in disarray is a “bojotero” or a “bojote” of things.*

-
7.

boroboro

/bo.ro.'bo.ro/

L/ V: En la acepción de riña, bochinche o vocerío que hace la gente agrupada.

L: *In the meaning of quarrel, uproar or shouting that makes people grouped together.*

-
8.

bullá

/'bu.ʎa/

L/ V: Sentido de gritería, ruido que hacen una o más personas.

L: *Sense of shouting, noise made by one or more persons.*

-
9.

corrincho

/ko'rintʃo/

L/ V: Corrincho, deriva de “corro”, que es la junta de gente ruin.

L: *Corrincho, derives from “corro”, which is the gathering of dastardly people.*

-
10.

chamuchina

/tʃa.mu.'tʃi.na/

L/ V: Se aplica al gentío bullicioso, que grita y escandaliza.

L: *It is applied to the boisterous crowd, which shouts and scandalizes.*

-
11.

chichaque

/tʃi.tʃa.'ke/

L/ V: Chichaque es formar un desorden festivo. “Chichaquero” es la persona alborotada y desordenada.

L: *Chichaque is to make a festive mess. “Chichaquero” is the rowdy, disorderly person.*

12.

chichonra
/tʃi.tʃo'n.ra/

L/ V: Se emplea para denominar alborotos o riñas, en que, por lo general, salen personas golpeadas, heridas o con morados.

L: *It is used to denominate disturbances or fights, in which, in general, people are beaten or bruised.*

-

13.

chispa
/'tʃis.pa/

L/ V: Chispa por rumor político, comentario alarmante, noticia callejera.

L: *Chispa is a political rumor, an alarming commentary or street news.*

-

14.

choricero
/tʃo.ri'θe.ro/

L/ V: En el sentido de alboroto con mucha bulla y indicar un montón de cosas.

L: *In the sense of fussing with a lot of noise and indicating a lot of things.*

-

15.

empelotamiento
/em.pe.lo.ta'mjen.to/

L/ V: Empelotamiento con el valor de desordenamiento y confusión.

L: *Empelotamiento with the value of disorder and confusion.*

-

16.

enredina
/e.nre.'di.na/

L/ V: Su origen tiene la acepción de cualquier cuerda difícil de desenredar. De ahí ha pasado a la significación de un lío.

L: *Its origin has the meaning of any rope that is difficult to untangle. From there it has passed to the meaning of a mess.*

-

17.

esporororo
/esporo'roro/

L/ V: Ruido grande de objetos o alboroto de gente que pelean.

L: *Big noise of objects or an uproar of people fighting.*

-

18.
fochera
/fo'tʃe.ra/

L/ V: Se emplea en la acepción de pleito o escándalo.

L: It is used in the meaning of a fight or a scandal.

-
19.
fox-trop
/'faks, trat/

L/ V: Este término, que designa un baile típico norte americano, tiene en Venezuela la acepción de armarle a alguien una gritería, insultar una persona.

L: *This term, which designates a typical North American dance, has in Venezuela the meaning of making someone yell at someone, insulting a person.*

-
20.
función
/fun'θjon/

L/ V: Es causar disgusto o molestia.

L: It is to cause a displeasure or annoyance.

-
21.
furrusca
/fu'rus.ka/

L/ V: En el sentido de pleito, riña entre muchas personas.

L: *In the sense of a quarrel between many people.*

-
22.
galleta
/ga'ke.ta/

L/ V: Es formar un desorden, un alboroto con mucha confusión o enredar cualquier cosa o asunto.

L: *Is to make a mess, a fuss with a lot of confusion or tangle any issue.*

-
23.
guarandinga
/gwa.ran'dinj.ga/

L/ V: Cualquier cosa o asunto que se desordena o se echa a perder por cualquier incidente.

L: *Anything or matter that becomes disordered by any incident.*

-
24.
jareta
/xa're.ta/

L/ V: Para designar cualquier asunto complicado o fastidioso.

L: *To designate any complicated or tiresome matter.*

-

25.

macán

/ma'kan/

L/ V: Se usa en el sentido de fomentar un desorden, animar una fiesta o una alteración del orden público.

L: *It is used in the sense of fomenting a disorder, a animated party or a disturbance of public order.*

-

26.

miriñaque

/mi.ri'na.ke/

L/ V: Hacer o formar un “miriñaque” es enredar un asunto, un negocio, con el fin de engañar y sacar la mayor ventaja.

L: *To make or form a “miriñaque” is to entangle a matter, a business, in order to deceive and take the greatest advantage.*

-

27.

patuco

/pa'tu.ko/

L/ V: En la acepción de un enredo, una artimaña o un asunto misterioso.

L: *In the meaning of an entanglement, a trickery and a mysterious matter.*

-

28.

pita

/'pi.ta/

L/ V: Causar un trastorno en un negocio, complicar una cosa, desordenar los objetos o formar líos con chismes.

L: *To cause a disturbance in a business, complicate a thing, disorder objects or form messes with gossip.*

-

29.

seis-por-ocho

/'seis por 'o.tʃo/

L/ V: Se usa actualmente en el sentido de escándalo, como expresión equivalente a herir, matar.

L: *It is currently used in the sense of scandal, as an expression equivalent to hurt, kill.*

-

30.

tángana

/'taŋ.ga.na/

L/ V: En la acepción de riña, pendencia o escándalo.

L: *In the meaning of a quarrel or scandal.*

-

31.

taparero

/ta.pa're.ro/

L/ V: Taparero designa además un enredo, asunto confuso.

L: *Taparero also designates an entanglement, a confusing matter.*

-

32.

trepetera

/tre.pe'te.ra/

L/ V: En la acepción del desorden callejero, tropel de gente que corren o vociferan, pero sin llegar a la alteración del orden público.

L: *In the meaning of a street disorder, a crowd of people running or shouting, but without disturbing public order.*

-

33.

tute

/'tu.te/

L/ V: Es causar molestia, dar guerra o fastidiar con ruidos y gritos.

L: *It is to cause annoyance, to give war or to annoy with noises and shouting.*

-

34.

zaparapanda

/θa.pa.ra'pan.da/

L/ V: Como equivalente de desorden, bulla o escándalo con mucho ruido y gritería, sobre todo la de los niños.

L: *As equivalent to disorder, noise or scandal with a lot of noise and shouting, especially that of children.*

-

(Créditos)

(Credits)

Concepto y Producción

Concept and Production

Miguel Abreu

Guión y Edición

Script and Editing

Miguel Abreu

Voz

Audio Voice

Lidia Costa

Supervisor del Proyecto

Project supervisor

Sofia Leal Rodrigues

Tipografía

Typography

Helvetica Neue (Italic)

Instrument Serif (Regular/Italic)

ABC Marist (Semibold)

Archivos

Archives

Palavras Coloquiais/*Colloquial Words:*

“Notas Sobre la Idea de Alboroto y Desorden en Venezuela”

por/*by* Marco Antonio Martinez.

Artículo consultado en/*Article consulted in*

Archivos Venezolanos de Folklore, VI y VII, Tomos. IV y V, No. 5 [pp. 85 – 94].
Universidad Central de Venezuela, Instituto de Antropología e Historia y Facultad de Humanidades y Educación (Ed.). Caracas: Editorial Arte.

Videos:

Youtube

(canal/*channel* Tiwy)

www.tiwy.com

Este proyecto videográfico se inscribe en el contexto de la realización de una Disertación Teórico-Práctica titulada *“Cartografías de una Herencia Cultural — Una sinergia entre la práctica archivística y la edición”*, para el Máster en Prácticas Tipográficas y Editoriales Contemporáneas, por la Facultad de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lisboa.

This videographic project is part of a theoretical-practical dissertation entitled “Cartographies of a Cultural Heritage - A synergy between archival and publishing practices”, for the Master in Contemporary Typographic and Publishing Practices, by the Faculty of Fine Arts and the Faculty of Architecture of the University of Lisbon.

Todos los derechos reservados

All rights reserved

Miguel Abreu. 2024