UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

PUBLICAR A ESTÓRIA/HISTÓRIA DO LIVRO DE ARTISTA EM PORTUGAL

Ana João das Neves Pereira Fernandes da Romana

Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação, Cultura e Artes, Especialidade em Artes Visuais

Trabalho efectuado sobre a orientação de:
Professor Doutor Pedro Cabral Santo e
Professora Doutora Isabel Baraona

2017

PUBLICAR A ESTÓRIA/HISTÓRIA DO LIVRO DE ARTISTA EM PORTUGAL

Declaração de autoria do trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

© copyright Ana João Romana

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Agradecimentos a todos os que tornaram possível este trabalho:

Aos meus orientadores Pedro Cabral Santo e Isabel Baraona, que me acompanharam durante todo o doutoramento, e a Mirian Tavares que acompanhou a proposta para este doutoramento.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pela cedência da bolsa de investigação, que me permitiu completar o doutoramento em quatro anos.

A todos os entrevistados: Ana Barata, André Cepeda, André Romão, Arlete Alves da Silva, Catarina Figueiredo Cardoso, Catarina Leitão, Daniel Blaufuks, Delfim Sardo, Filipa Valladares, Guy Schraenen, Irene Buarque, Isabel Baraona, Isabel Carvalho, João Penalva, José Pedro Cortes, Julião Sarmento, Luís Alegre, Luiza Teixeira de Freitas, Markéta Stara Condeixa, Miguel Mesquita Guimarães, Miguel Wandschneider, Patrícia Almeida e David Guéniot, Pedro Barateiro, Pedro Guimarães, Pedro Valdez Cardoso, Rui Silva, Sismógrafo (Hernâni Baptista e Maria João Macedo), Sónia Oliveira, Susanne Themlitz, Téo Pitella, Tiago Baptista e Catarina Domingues.
Sem eles uma grande parte deste trabalho não existia.

À Ghost Editions, Patrícia Almeida e David Guéniot, por proporcionarem as condições para impressão dos livros resultantes deste doutoramento – *Estórias do livro de artista*. E à equipa da Digiset pelo apoio à pré-impressão.

À Galeria Diferença, e em especial a Irene Buarque, pelo entusiasmo e disponibilização do espaço para a exposição final – *Sala de Leitura*.

À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, e em especial a Ana Barata, pelo apoio ao lançamento dos livros *Estórias do livro de artista (em contexto português 2000-2016)*.

Ao CIAC, em especial a Mirian Tavares, ao serviço de secretariado e informática, pelo apoio.

Um longo agradecimento a todos os que me ajudaram com a sua generosidade:
Eternamente ao Eduardo Sousa Ribeiro pelas centenas de fotografias e apoio às filmagens das entrevistas.
Isabel Baraona pela revisão das entrevistas em português e pelo acompanhamento aos livros publicados ao longo do doutoramento.
Carlos Carrilho e John Riordan pelo apoio à tradução.
Sofia Cabrita por dar voz a João Penalva.
Susana Anágua pela edição vídeo.
tipo.pt (Isabel Baraona, mais uma vez, e Catarina Figueiredo Cardoso) pelo apoio à divulgação das entrevistas online.

E a todos os outros que também me ajudaram:
António Faria, pelo apoio ao design e paginação dos livros.
Inês Marquês, pela edição das entrevistas.
Laura Alves, pela revisão das entrevistas.
Catarina Leitão, pelo trabalho de webdesign.

Humberto Machado, pelo trabalho de carpintaria.
Pedro Sousa, pelo apoio à encadernação.

Aos meus alunos, pela eterna partilha.

Agradecimento à Susana Gomes da Silva e a toda a equipa educativa dos Museus Gulbenkian, pela aprendizagem continua sobre as possibilidades da educação.

Agradecimento também ao Spotify, pelas longas horas de música que me acompanharam ao durante este período dedicado ao doutoramento.

Agradecimento do fundo do coração aos que estiveram sempre lá – Eduardo, a minha filha, a minha mãe a e minha irmã.

Resumo

O projeto *Publicar a Estória/História do Livro de Artista em Portugal* parte da ideia que as duas se fazem em paralelo – a estória e a história. A estória está presente no projeto prático de doutoramento e surge no conteúdo dos livros de artista autopublicados, enquanto a história é desenvolvida no corpo teórico.
A componente teórica inclui a definição do objecto de estudo, a reflexão sobre origens do livro de artista no contexto português em paralelo com o contexto internacional e incide nas visões dos atuais artistas fazedores de livros, editores, livreiros, colecionadores e bibliotecárias em Portugal.
Na componente prática, a autoedição de livros de artista é contaminada pela investigação teórica, os livros são contentores de estórias, estas são memórias de experiências do fazer, editar, colecionar, comercializar, preservar e mostrar o livro de artista. A exposição final é uma instalação – a Sala de Leitura, que reúne todos os livros de artista por mim publicados ao longo do período de doutoramento, os livros de artista que dão sustento teórico à história do livro de artista e os livros publicados pelos artistas e editores portugueses em análise no corpo teórico. A componente prática inclui, além da vertente artística, a vertente educativa desenvolvida ao longo do período de doutoramento em instituições de ensino superior e museus.

Termos chave: livro de artista, arte moderna, arte contemporânea, história, estória

Abstract

The project *To publish the story/history of the Artist's Book in Portugal* starts with the idea that both are made in parallel – the story and the history. The story appears in the content of the self-published artist's books, while the history is developed in the thesis.

The theoretical part includes the definition of the research object, the reflection about the origins of the artist´s book in the Portuguese context in parallel with the international context and strikes the visions of the contemporary artists who make books, publishers, booksellers, collectors and librarians in Portugal.

In the practical part, the self-publishing of the artist's books is contaminated by the theoretical research, books are containers of stories, these are memories of the experiences of making, publishing, collecting, selling, preserving and showing artists' books. The final show it is an installation – the Reading Room, which brings together the entire artist's books self-published through the PhD period, the artists' books that give theoretical support to the history of the artist's book and the books published by Portuguese artists and publishers that are analysed in the thesis. The practical component includes, besides the artistic aspect, the educational aspect developed during the doctoral period in institutions of higher education and museums.

Keywords: artist's book, modern art, contemporary art, history, story

Índice de matérias

Preâmbulo 19

Introdução 23

De *Book as artwork* a *Publishing as Artistic Practice*

O livro de artista, definição do objecto de estudo 49

1.1. Algumas possíveis definições de livro de artista 64

De *Le Livre* a *Xerox Book*

Enquadramento histórico do livro como obra de arte e do livro de artista internacional, na inauguração da arte moderna e na transição com a arte contemporânea 79

2.1. *Le Livre*

Stéphane Mallarmé e o livro como ideia 81

2.2. *Livre d'artiste* ou *Livre de peintre* 84

2.3. De *La prose du Transsibérien et la petit Jeanne de France* a *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte Verte)*

O livro nas Vanguardas do início do século XX 86

2.4. De *Libro Illegible* a *Xerox Book*

Os livros de Bruno Munari, Dieter Roth, Ed Ruscha e Seth Siegelaub, na origem do definir o livro de artista como categoria artística 98

A Lenda de S. Julião Hospitaleiro

O primeiro momento do livro como obra de arte no contexto nacional no início do século XX, em paralelo com as origens do livro como obra de arte no contexto internacional 113

3.1. Os antecedentes no livro medieval 115

3.2. De *Songs of Innocence* a *The Works of Geoffrey Chaucer*

Os livros de William Blake e William Morris, na origem do livro como obra de arte no contexto internacional 116

3.3. *A Lenda de S. Julião Hospitaleiro* de Amadeo de Souza-Cardoso 119

KWY* e de *O livro de instrumentos de música* a *A Praia Formosa

O segundo momento do livro de artista no contexto nacional na transição entre a arte moderna e a arte contemporânea 125

4.1. As publicações do grupo KWY 126

4.2. De *O livro de instrumentos de música* a *A Praia Formosa*

A vida e os livros de Lourdes Castro 129

De *336 PEK* a *No nothing/No twitter*

O terceiro momento do livro de artista em Portugal – publicar no século XXI 151

5.1. De *O Pierrot que ninguém soube que houve* a *London Diaries*

Outros momentos entre os momentos, publicações de artistas portugueses ao longo do século XX 152

5.2. O livro de artista no início do século XXI na arte contemporânea portuguesa 173

5.2.1. Artistas 186

5.2.2. Editores 195

5.2.3. Livreiros 207

5.2.4. Colecionadores 216

5.2.5. Bibliotecárias 218

De *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* à *Sala de Leitura*

De publicar a expor, passando pelo mediar 223

6.1. *The new art of making books* 229

6.2. *Bookness* 234

6.3. A história e as estórias 235

6.4. *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* 244

6.5. *Estórias do livro de artista* 247

6.6. *Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso* 253

6.7. *Sala de Leitura* 255

6.8. *To book* 268

Considerações finais 277

Referências bibliográficas 281

Anexos:

1. Guiões para entrevistas 321

2. Bibliografia para *Sala de leitura* 353

3. Atividades educativas

3.1. Conteúdos desenvolvidos em atividades educativas 370

3.2. Atividades educativas desenvolvidas durante o período do doutoramento (Agosto 2013/Julho 2017) 377

Índice de figuras

Fig. 1.1 Clive Phillpot, Diagrama Artforum, 1982
Fig. 1.2 Clive Phillpot, Fruit Salad, 1993
Fig. 1.3 Clive Phillpot, Outside of a Dog, 2003

Fig. 2.1 Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Aux Éditions du Grand-Chêne, Lausanne, 1943
Fig. 2.2 Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (estudos), 1897

Fig. 2.3 Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (fragmento), 1913

Fig. 2.4 Marcel Duchamp, *The blind man*, 1917
Fig. 2.5 Marcel Duchamp, *Box of 1914*, 1914
Fig. 2.6 Marcel Duchamp, *Unhappy Readymade*, 1919. Impresso em 1958 para *Boîte en Valise*
Fig. 2.7 Marcel Ducamp, *Green Box*, 1934

Fig. 2.8 Bruno Munari, *Libro Illeggibile MN1*, 1984 (realizado a partir dos primeiros *Libro Illeggibile* publicados em 1953), Maurizio Corraini Editore

Fig. 2.9 Diether Roth, *Picadilly Puzzle*, 1969
Edition Hansjorg Mayer, 2005

Fig. 2.10 Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1963

Fig. 2.11 Seth Siegelaub e John W. Wendler (ed.), *Xerox Book*, 1968
2ª edição, Dezembro 2015, Roma Publications

Fig. 3.1 William Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, 1789 e 1794
Edição fac-similada, Tate Publishing, 2006

Fig. 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6
Amadeo de Souza-Cardoso, *La légende de Saint Julien l'hospitalier*, 1912
Museu Gulbenkian – Coleção Moderna
Doação de Lucie Souza-Cardoso à FCG

Fig. 4.1 Doze números da revista *KWY*, 1958/1963

Fig. 4.2 Lourdes Castro, *A história da minha flor*, 1957
Edição fac-similada, Documenta, 2012

Fig. 4.3 Lourdes Castro, *Vom Stundenbuch*, 1957
Edição fac-similada, Documenta, 2012

Fig. 4.4 Lourdes Castro, *Par suite*, 1966
Colecção Les Poquetttes volantes, vol. Cinq, Daily-Bul

Fig. 4.5 Lourdes Castro, *Grand Herbier d'ombres*, 1972
Edição fac-similada FCG, 2009

Fig. 4.5 Lourdes Castro, *Deutsche Hefte, Lourdes Castro para Manuel Zimbro,* 1973
Edição fac-similada Documenta, 2012

Fig. 4.6 Lourdes Castro e Manuel Zimbro, *Un autre livre rouge*, 1973
Edição fac-similada Biblioteca de Arte Gulbenkian e Documenta, 2015

Fig. 4.7 Lourdes Castro, *A Praia Formosa: fotografias do meu avô Jacinto A. Moniz de Bettencourt: ilha da Madeira*, 2008
Fundação de Serralves e Assírio & Alvim

Fig. 4.8 Lourdes Castro, *Recortação*, 1992
Edição CAM/FCG

Fig. 5.1 Almada Negreiros, *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve. História trágica ilustrada com sol e palmeiras*, 1921/1922

Fig. 5.2 Almada Negreiros, *K4 Quadrado Azul*, 1917
Edição fac-similada Assírio & Alvim, 2000

Fig. 5.3 Paulo de Cantos, *Matemática alegre*, s.d.
Composto e impresso na Tipografia Imprensa Moderna, Porto

Fig. 5.4 Maria Helena Vieira da Silva, *Kô et Kô les deux esquimaux*, 1933
Edição original Galerie Jeanne-Bucher. Edição fac-similada Éditions Chandeigne, 2005

Fig. 5.5 E. M. de Melo e Castro, *Objecto poemático de efeito progressivo*, 1962

Fig. 5.6, 5.7, 5.8 e 5.9 Alberto Carneiro, *O Caderno Preto*, 1971

Fig. 5.10 Jorge Martins e Luiza Neto Jorge, *O Ciclópico acto*, 1972
Galeria 111

Fig. 5.11 Eduardo Batarda, *Peregrino Blindado*, 1973
Galeria 111

Fig. 5.12 Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero*, 1977

Fig. 5.13 *Os Lusíadas de Luís de Camões: Transformação de Monteiro Gil*, 1983

Fig. 5.14 (Coor.) Helena Almeida, Irene Buarque, Alberto Pico, Monteiro Gil e Alexandre David, *diferença/diálogo*, 1985
Galeria Diferença

Páginas de Pedro Cabrita Reis e Pedro Calapez

Fig. 5.15 Triplo V, *Pipxou*, 1987
Galeria Diferença

Fig. 5.16 Ana Hatherly, *Escrita natural*, 1988
Galeria Diferença

Fig. 5.17 Daniel Blaufuks, *London Diaries,* 1994
Centro Cultural de Belém

Fig. 5.18 Pangeia – super continente de editores independentes, Roundabout.lx, 2015

Fig. 5.19 Julião Sarmento, *The real thing*, 2010
Edição Babel, 500 exemplares assinados e numerados

Fig. 5.20 João Penalva, *336 PEK,* 1999
Frac Languedoc-Roussilon e Camden Arts Centre
On the other hand, this is not my voice, 2000
Tramway

Fig. 5.21 Susanne Themlitz, *Quiproquo – a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliès*, 1999
Museu do Chiado

Fig. 5.22 Catarina Leitão, *A.R.D*, 2001

Fig. 5.23 Isabel Baraona, *Diário*, 2 volumes, 2011

Fig. 5.24 Pedro Barateiro, em colaboração com Ricardo Valentim, *Temporary collaborations*, 2008
Galeria Pedro Cera

Fig. 5.25 Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath*, 2013

Fig. 5.26 Isabel Carvalho, *BF01 Wanda*, 2007, Editora Braço de Ferro

Fig. 5.27 Tiago Baptista, publicação sem título, 2006 e *Cleópatra #2*, Agosto 2007, Façam fanzines e cuspam martelos

Fig. 5.28 (Ed.) André Romão, Gonçalo Sena, Nuno da Luz, *Atlas Projecto de Desenho*, n. 0 Abril 2008

Fig. 5.29 Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa "cidade triste e alegre"*, reedição 2009, Pierre von Kleist Editions

Fig. 5.30 Patrícia Almeida, em colaboração com David Guéniot, *All Beauty must die*, 2011, Ghost Editions

Fig. 5.31 Luís Alegre, *No Audio*, 2013 e *No Twitter/No Audio*, 2016, Stolen Books

Fig. 5.32 Renato Ferrão, *Oito cascatas e um desabamento*, 2015, Sismógrafo
Heinz Peter Knes, Sem título, 2015, Sismógrafo
Marc Behrens, *A Magnet Between Proteins and Sugar*, 2015, Sismógrafo
Sebastião Resende, *Fecit Potentiam*, 2016, Sismógrafo

Fig. 5.33 André Cepeda, *Rien*, 2012, Pierre von Kleist Editions
André Cepeda, *Rua Stan Getz*, 2015, Pierre von Kleist Editions
André Cepeda, *RDHK*, 2016
(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal*, 2015/2016, No Land Editora

Fig. 5.34 (Ed.) Filipa Valladares e Maria do Mar Fazenda, *A Lei de Ohm*, 2013

Fig. 5.35 Edições Culturgest realizadas por artistas portugueses em colaboração com Miguel Wandschneider:
Francisco Tropa, *A Assembleia de Euclides,* 2009
Bruno Pacheco, *Sinking Line*, 2009
Pedro Diniz Reis, *O Livro dos AA,* 2010
Ana Jotta, Sem título – livro publicado por ocasião da exposição *A Conclusão da Precedente*, 2014
Von Calhau, *Rato Retórico*, 2015

Fig. 5.36 Tiago Casanova, *Pearl*, 2014 e Pedro Guimarães, *Fruta de Época*, 2016, XYZ Books

Fig. 5.37 Téo Pitella, *Exceção à regra*, 2013-2014, 1359
Eduardo Ferreira, *Desenho Drawing*, 2014, 1359
Xavier Almeida, *Porco Sanchez*, Maio 2015, 1359
Téo Pitella, *The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in Gray - The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in White*, 2015, Kitschic Ediciones

Fig. 5.38 Vera Gomes, *The mornings after*, 2015, Rough'Nough Editions #001
Amanda Baeza, *Hollow*, 2015, Rough'Nough Editions #002
Michael Bennet, *Localmente*, 2015, Rough'Nough Editions #003
Maria José Crespo, *How hard do you try when seeing?*, 2016, Rough'Nough Editions #004

6.1 Entrevista com Daniel Blaufuks, Galeria Vera Cortês, 16 Dezembro 2016

6.2. Página web do canal do Youtube, Ana Romana, 2017

6.3 Still do genérico de abertura para vídeos das entrevistas online, 2016

6.4 Ana João Romana, *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*, 2014

6.5 Ana João Romana, maquetes dos fascículo nos volumes, 2017, e do fascículo *Markéta*, 2016
6.6 Ana João Romana, fascículo *Markéta*, 2017

6.7 Ana João Romana, fascículos, pormenor da encadernação, 2017
6.8 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, Volumes I, II e III, 2017
6.9 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, maquete do estojo, 2017
6.10 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, maquete do estojo, 2017
6.11 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, 2017

6.12 Ana João Romana, *Manifesto pelo livro – Fragmentos de um discurso amoroso*, edição bilingue português/inglês, 2017

6.13 Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017
6.14 Ana João Romana*, Sala de Leitura*, maquete, 2017
6.15 Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017
6.16 Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017

6.17 Galeria Diferença – planta galeria triângulo

6.18 Galeria Diferença, parede para exposição de *Manifesto pelo livro – Fragmentos de um discurso amoroso*

6.19 Galeria Diferença, espaço para exposição de a *Sala de Leitura*

6.20 Galeria Diferença, espaço para exposição de a *Sala de Leitura*

6.21 Fundação Calouste Gulbenkian, átrio da biblioteca
6.22 Fundação Calouste Gulbenkian, sala de leitura da Biblioteca de Arte

6.23 (Ed.) Ana João Romana, *Publishing in the expanded field*, FBAUP, Janeiro 2015
6.24 Artigo " From *Book as Artwork* to *A Manifesto for the Book*" e encarte *Publishing in the expanded field*, in *Pure Print Publication*, Coordenação Graciela Machado, FBAUP, 2016

6.25 (Ed.) Ana João Romana, Edições da Sala 5, vol. IV, 2015
6.26 (Ed.) Ana João Romana, Edições da Sala 5, vol. V, 2016
6.27 (Ed.) Ana João Romana, Edições da Sala 5, vol. VI, 2017

a.1 Leporello
a.2 Esquemas para pop-ups
a.3 Esquema para livro instantâneo
a.4 Esquema para encadernação japonesa
a.5 Maquetes de dos a dos, french door e camadas
a.6 Esquema para livro brochado
a.7 Esquema livro de cadernos de capa dura

a.8 Formação Pequeno Grande ©, Museu da Luz, 28 Setembro 2013
a.9 Formação Pequeno Grande ©, Museu da Luz, 28 Setembro 2013
a.10 (Ed.) Ana João Romana, *G*, ESAD.CR, Maio 2014
a.11 Oficina para famílias, Pop up up up, Museu Berardo, imagem para divulgação
a.12 Workshop na Oficina Bartolomeu dos Santos, 3 e 4 Abril 2015
a.13 (Ed.) Ana João Romana, *LA OBS*, Abril 2015

a.14 Vista da exposição *Dois dias*, Biblioteca Álvaro de Campos, Tavira, Julho/Agosto 2015
a.15 Exercício de encadernação japonesa desenvolvido no âmbito da disciplina de Livro de Artista, ESAD.CR
a.16 Exercício de pop-up, Pequeno Grande ©, 14 Novembro 2015
a.17 Oficina de pop-up, OBS, 20 Julho 2016
a.18 *Hands on, minds on, hearts on* – Workshop de elaboração de livros de artista, UAL, Maio 2017

Nota: A maioria das imagens foram fotografadas para acompanharem o texto da presente dissertação, a partir dos livros da minha autoria, da minha coleção de livros de artista e da coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Quando as imagens são retiradas de outras fontes estas vêm identificadas em nota de rodapé na dissertação.

Abreviaturas

Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual

CAM – Centro de Arte Moderna, desde 2016 Museu Gulbenkian – Coleção Moderna

CCB – Centro Cultural de Belém

DGArtes – Direção Geral das Artes

ESAD.CR – Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

I2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MoMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque

OBS – Oficina Bartolomeu dos Santos

OC – Oficina do Cego

POD – print on demand

Preâmbulo

O presente corpo teórico do Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes, intitulado *Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal* está estruturado em seis capítulos. Os títulos dos capítulos são apropriações de títulos de livros que balizam os vários períodos em análise.

A estrutura do corpo teórico, do presente doutoramento, foi apresentada pela primeira vez no artigo "Livro de artista em Portugal (1912/2012)"[1], publicado em 2012 no livro *Da impressão ao livro de artista*, editado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e pelo i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade), com coordenação de Graciela Machado. A estrutura de ambos, artigo e tese, está dividida em três momentos: início do século XX, meio do século XX e início do século XXI. Esta estrutura serve de encadeamento aos capítulos, antecedidos por uma introdução ao tema e procedidos de uma síntese sobre projeto prático, na qual se esclarece a relação de interdependência e complementaridade entre pesquisa teórica e projeto prático.
É escolhido para análise o século XX porque é século em que o livro de artista se torna uma disciplina artística e o século XXI porque é nesse período que o livro de artista tem um crescimento significativo em Portugal.

A presente investigação em arte começa com a definição do objecto de estudo, a partir das várias perspectivas de intervenientes do meio: artistas e teóricos. Analisamos as diferentes contribuições de autores para a definição de livro de artista desde a década de 1970. Embora esta disciplina artística tenha surgido nos anos 1960 só na década seguinte surge o termo livro de artista e a consequente reflexão crítica. A análise das possíveis definições de livro de artista prossegue até às definições da atualidade, com a inclusão do livro digital. Sabendo de antemão que não se consegue chegar a uma definição consensual em torno do livro de artista, assim como acontece em outras práticas artísticas que na arte contemporânea veem as suas fronteiras esbatidas, no entanto é indispensável categorizar esta discreta área de estudo.

[1] Páginas 127 a 138

Neste trabalho é seguida uma organização diacrónica, foi feita uma reflexão sobre quais as origens do livro de artista e os momentos marcantes no contexto internacional e nacional. O cerne desta fundamentação teórica prossegue à volta da história do livro de artista em Portugal, esta investigação é fundamental para o projeto artístico final. No último capítulo é desenvolvido o fazer da estória e a componente metodológica para este fazer. A estória é desenvolvida na componente prática do presente doutoramento, no conteúdo dos vários livros autopublicados.

No contexto português esta investigação aborda dois momentos pioneiros: o primeiro ligado ao livro de Amadeo de Souza-Cardoso *A Lenda de São Julião Hospitaleiro* (1912); o segundo momento acontece entre 1958 e 1963, com as publicações do grupo KWY a partir de Paris, e em particular com os livros de Lourdes Castro, uma das mentoras do grupo. O último momento em análise no corpo teórico deste trabalho prende-se com o momento atual (2000-2016), no qual assistimos a um crescendo de publicações feitas por artistas portugueses.

Por último, o terceiro momento presente no corpo teórico incide sobre: as visões dos atuais artistas fazedores de livros, as características das editoras e livreiros, assim como dos colecionadores e bibliotecários. Foram realizadas entrevistas a estes intervenientes do meio ligado ao livro de artista em Portugal, para estas entrevistas foi pré-definido um guião, que se junta em anexo. As entrevistas possibilitam o testemunho oral e documental. Estas abordam a biografia, as memórias do fazer, editar, publicar, colecionar, vender, catalogar, preservar e mostrar o livro de artista. Com base na recolha de estórias e histórias junto dos intervenientes do meio. No centro da investigação estão os artistas, por eles é dado o maior número de entrevistas, são escolhidos artistas para quem a publicações são complementares e regulares na prática artística.
São pilares desta investigação as coleções públicas de livros de artista de instituições de carácter museístico, como a Biblioteca da Fundação de Serralves e a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. A Biblioteca da Fundação de Serralves está vocacionada para livros de artista internacionais, a partir do pós II guerra mundial. A Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian tem um interesse crescente pela área das publicações de artistas portugueses contemporâneos.

Os livros de artista que são escolhidos para análise em longo do corpo teórico deste trabalho tiveram como critério serem livros que conheço por ter tido a possibilidade de os ver e manusear.

Após consulta a uma vasta bibliografia sobre o livro e artista, foi realizada uma triagem com cerca de 175 títulos. Além destes títulos que dão corpo à fundamentação escrita é igualmente fundamental nesta investigação a vastidão de informação disponível em sites da internet e a minha coleção de livros de artista de autores portugueses[2]. Iniciei esta coleção nos anos 1990, vai sendo construída lentamente, devido aos constrangimentos financeiros, embora alguns dos livros sejam adquiridos por troca com outros artistas, outros são comprados em livreiros especializados, feiras de publicações de autor que se vão realizando em Lisboa e por compra direta ao artista. É uma coleção em progresso.

Sempre que é acrescentada informação sobre o projeto prático de doutoramento, ao longo do presente corpo teórico, a perspectiva de escrita passa a ser redigida conjugando as formas verbais a partir da primeira pessoa do singular, eu e a minha experiência como fazedora, como artista. Sobre o projeto prático é feita uma análise textual sobre os processos e conceitos que orientaram as obras realizadas – livros de artista, instalação e projeto educativo.

O projeto prático incide sobre o publicar, isto é, o tornar público através do livro, da exposição e da mediação. Do projeto prático consta uma série de 30 livros, dos quais 29 ganham o título do nome do artista, editor, livreiro, colecionador ou bibliotecário entrevistado. Para estes livros foi criada uma instalação/sala de leitura. A complementar a componente teórico-prática do doutoramento existiu sempre a dimensão educativa, ao longo do período de doutoramento lecionei sete workshops sobre livro de artista, editei e publiquei seis assemblings que resultaram dos workshops, lecionei duas unidades curriculares – Livro de Autor e Livro de Artista em contexto universitário, concebi e realizei cinco atividades educativas para público infantil, juvenil e adulto em contexto de museu e uma comunicação sobre o livro como obra de arte, inserida nas comemorações do dia mundial do livro na Fundação Calouste Gulbenkian. Sobre a dimensão educativa do doutoramento será desenvolvido um texto no último capítulo de presente corpo teórico.

[2] No momento de entrega da dissertação a minha coleção de livros de artista de autores portugueses contém cerca de 300 títulos, a coleção inclui também inúmeros autores estrangeiros.

Nota final: O novo acordo ortográfico é seguido no presente doutoramento excepto quando empregue em títulos de obras, nomes de editoras, textos usados por artistas em obras de arte ou citações anteriores ao novo acordo ortográfico.

Introdução

A presente investigação, baseada na prática artística, tem como área de especialização o livro de artista. A fundamentação escrita é fruto da minha experiência como fazedora, investigadora e mediadora.

O título deste trabalho de doutoramento Publicar a *Estória/História do Livro de Artista em Portugal* parte da ideia que ambas se fazem em paralelo – a estória e a história. Assim, a estória surge no conteúdo dos livros de artista publicados por mim na componente prática do doutoramento, enquanto a história é desenvolvida ao longo da fundamentação, como um conjunto de conhecimentos relativos ao livro de artista em Portugal. Através da estória procuro trazer a narrativa sobre o quotidiano, as memórias pessoais sobre o fazer, colecionar, editar e publicar livros de artista.
E.H. Gombrich intitulou o seu livro de história da arte, o mais lido desde os anos 1950, de *The Story of Art* e não de *History of Art*, este livro começa com a seguinte frase, que justifica a escolha do termo estória em detrimento de história: *Realmente não existe tal coisa como a Arte. Existem apenas artistas.*[3] O que vamos ler nesta dissertação centra-se nas pessoas e não nas obras.
No título o termo publicar é entendido como o tornar público, neste caso o livro. E a ele associar os atos de imprimir, distribuir, expor, mediar, divulgar.

No presente estudo entende-se como livro de artista o livro que tem como autor um artista e que é concebido como obra de arte a partir dos anos 60 do século XX. Para as obras anteriores a este período é usado o termo livro como obra de arte.
No território da investigação cabem os livros onde o artista assume toda a concepção. Para o período entre o início do século XX e os anos 60 do mesmo século são analisados neste documento livros que na maioria dos casos são de exemplar único, para o período da contemporaneidade, desde os anos 1970 até à atualidade, são analisados os livros que são múltiplos. No final desta Introdução são desenvolvidas algumas das características do livro de artista, trazendo questões sobre alguns quês e porquês do livro de artista.

[3] *There really is no such thing as Art. There are only artists*. GOMBRICH, E.H.; *The Story of Art*, Phaidon, Londres, 2011 (1ª edição 1950), p. 21

Afim de identificar os antecedentes que levaram ao denominado livro de artista, partimos das características do livro iluminado medieval, como parte do processo que vai influenciar mais tarde os livros de William Blake e William Morris, durante os séculos XVIII e XIX. William Blake foi o primeiro artista a autoeditar livros. Em paralelo é analisado o livro *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, de Amadeo de Souza-Cardoso, que é também um livro carregado de influências medievais e simultaneamente um livro inserido nas Vanguardas do início do século XX.
Propomos uma análise dos livros de William Blake, William Morris e Amadeo de Souza-Cardoso cada um dentro do contexto da sua época, procurando o que há em comum nestes três pioneiros que pensam o livro como obra de arte. Embora o livro de Amadeo de Souza-Cardoso seja um contributo para a definição da categoria de livro de artista, *A Lenda de São Julião Hospitaleiro* é um livro como obra de arte, é um objecto relevante para o território do livro de artista[4]. Durante a Idade Média assistimos a um momento determinante para o pensar do livro como suporte, como repositório, este objeto foi-se alterando entre o século IX e XVI. O livro medieval é um manuscrito iluminado em formato códex, produzido com páginas em pergaminho e mais tarde papel, que combina texto com imagem, letra capitular ornamentada, margens com decoração vegetalista e geométrica abstrata.
Começando pela obra de William Blake, no século XVIII, foi o primeiro artista a pensar o livro como suporte para uma obra de arte (Drucker: 1994. 21). No contexto da sua obra o livro é o objecto que melhor pode materializar o trabalho do poeta, pintor e gravador. Antes de William Blake e desde a invenção da imprensa terão existido outros autores que trabalharam o livro de forma mais visual, mas muitos destes livros se perderam ou foram destruídos.

Como base para o que vem a suceder na produção do livro como conceito, é analisado o projeto *Le Livre* de Stéphane Mallarmé, concebido no final do século XIX, embora as ideias pertençam maioritariamente ao território da literatura, vão influenciar vários artistas visuais.
Também no final do século XIX surge o termo *livre de peintre* ou *livre d'artiste,* trata-se de livros que têm um editor que define a linha gráfica e convida os autores. O

[4] Mas consideramos que este território só irá ganhar maturidade em Portugal no início do século XXI.

objeto resulta de uma colaboração entre um pintor e um escritor, o *livre d'artiste* aproxima-se do livro de ilustração, são edições de luxo, normalmente de 100 a 200 exemplares assinados e numerados, por vezes com encartes móveis. As ilustrações são impressas em litografia, xilogravura ou água-forte, sem processos fotomecânicos.

A ideia da criação de livros entendidos como obra de arte, livros onde o artista assume toda a concepção, floresce com as Vanguardas Modernistas, no início do séc. XX, com publicações das Vanguardas Russas, Orfismo, Futurismo ou Dadaísmo. Não é propósito no presente corpo teórico a análise de periódicos do Modernismo português, embora tenham sido de maior relevância a Revista *Orpheu* (1915) editada por António Ferro ou *K4 o quadrado Azul* (1917) editado por Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso, ambas são revistas literárias com a participação de artistas plásticos e revistas pioneiras em Portugal da experimentação tipográfica.

No pós segunda Guerra Mundial assiste-se a uma acessibilidade dos meios de impressão industrial, o que permite um crescimento das publicações independentes[5]. Os artistas reinventam o modo de funcionamento do próprio meio artístico, encontram novas formas de fazer circular o seu trabalho fora do meio mercantilista e institucional da arte. Esta vontade de ultrapassar os limites do circuito artístico juntamente com o acesso a meios de reprodução leva ao desenvolvimento do livro de artista como categoria artística autónoma. O livro impresso não é só a reprodução de uma obra existente, passa a ser pensado como uma obra em formato livro para reprodução. Na década de 1950 são pioneiras as edições de Dieter Roth e na década de 1960 com os livros de Ed Ruscha. É com a entrada nos anos 1970 que o termo livro de artista se define como disciplina no contexto internacional. O termo *artists books* passa a ser usado a partir de uma exposição em Filadélfia, organizada pelo Moore College of Art, em 1973.

[5] Entende-se por publicação independente as publicações que são concretizadas sem apoios financeiros ou institucionais. Que são realizadas pela possibilidade e pelo prazer de publicar, muitas vezes sem haver um retorno financeiro extra o custo de produção. A maioria dos livros de artista são publicações independentes. As áreas da publicação independente mais desenvolvidas estão ligadas à literatura, poesia, ilustração, banda desenhada e fotografia. Na publicação independente concepção, produção e distribuição do livro estão a maioritariamente a cargo do autor. A publicação independente é denominada em inglês por *small press*, terminologia que também se usa em Portugal.

A maioria dos exemplos analisados são livros de autores europeus e norte americanos, mas a área das publicações de autor tem também uma grande expressão na América Latina e no Japão.

Retomando os artistas portugueses, é também no final dos anos 1950, com as publicações do grupo KWY, e mais concretamente com o trabalho de Lourdes Castro, que temos outro momento pioneiro.
Em Dezembro de 1983 Irene Buarque organiza na Galeria Diferença, em Lisboa, uma exposição intitulada "Livro de artista". Esta é a primeira fonte bibliográfica onde se encontra o termo livro de artista em português. O catálogo desta exposição não contém texto, a cada artista foram atribuídas duas páginas com a obra e uma breve nota biográfica.
O momento atual do livro de artista em Portugal caracteriza-se por um incremento da prática artística, que começa a ser acompanhado pela emergência de um discurso a nível teórico. Assistimos a um crescimento vital e variado por parte de uma geração nova de artistas, editores, livreiros e colecionadores. Quando se pesquisa no Google o termo em português livro de artista surgem 8.530.000 resultados[6].
A investigação para o presente corpo teórico incide sobre as visões dos atuais artistas fazedores de livros, as características das editoras e livreiros, assim como dos colecionadores e bibliotecários. Focando estas visões nas Artes Plásticas, mais concretamente em publicações que são múltiplos.

Publicação de artista é um termo mais inclusivo comparativamente ao termo livro de artista, porque pode incluir revistas e outros periódicos, zines, *page art*, postais, *ephemera* (como convites e cartazes), obras digitais, i.e., múltiplos que são publicados e não assumem a estrutura reconhecível de livro. Na terminologia inglesa é habitualmente usado o termo *book arts*, por ter uma maior abrangência do que *artists' books*.[7] *Book arts* pode ser traduzido como arte do livro, mas não é uma terminologia habitualmente usada em Portugal. No livro de Paulo Silveira *A página violada*, o autor traduz a definição de *book arts* de Silvie Turner, de 1996, escrita em *Print collecting*:

[6] De notar que a maioria são sites brasileiros. Consultado no dia 30/09/2013.
[7] No capítulo seguinte **De *Book as artwork* a *Publishing as an artistic practice* - o livro de artista, definição do objecto de estudo** são clarificados os termos.

A arte do livro é concebida e elaborada por um artista e pode tomar diversas formas, variando do integralmente visual ao exclusivamente textual. A arte do livro é frequentemente publicada pelos próprios artistas (...) A arte do livro emprega numerosas técnicas manuais ou mecanizadas de impressão e pode também incluir originais – aguarelas, fotografias, desenhos, etc. É publicada em impressão única, tiragens limitadas ou abrangendo de poucas centenas a edições ilimitadas.[8]
O termo arte do livro, em Portugal, pode ser associado ao fazer artesanal do livro e não a um livro que é pelo seu conteúdo uma obra de arte.

Procuramos nesta Introdução clarificar as características do livro de artista, identificando o livro de artista como categoria artística aberta, com um campo de investigação com discurso próprio sobre a exploração do médium. É possível enunciar como tópicos de análise:
O livro de artista como intermédia, o livro de artista em paralelo com o livro convencional, publicar o livro de artista, a leitura do livro de artista, o livro como obra de arte na arte moderna e o livro de artista na arte contemporânea, *o livro de artista como espaço alternativo*, o livro de artista como exposição portátil, a página, o livro de artista na era digital e outras áreas que tocam a área do livro de artista.
Estes tópicos não são vistos de uma forma estanque, mas relacionando-se uns com os outros.

- O livro de artista como intermédia

O livro como forma artística é intermédia, i.e., o livro é uma obra que se elabora na conjugação entre médiuns artísticos[9], o que, na nossa opinião, torna o livro de artista uma forma artística única e rica. Existem inúmeras possibilidades para o objecto livro, esta categoria artística opera na conjugação de outros médiuns como: Impressão (Gravura, Serigrafia, Litografia, Offset, Digital etc.), Desenho, Pintura, Escultura, Fotografia, Performance, Design Gráfico, Instalação ou Vídeo. Embora o livro de artista tenha geralmente um aspecto tradicional de livro, no que refere ao formato,

[8] Silveira, p. 126
[9] O termo intermédia foi criado por Dick Higgins (1938-1998) e definido no volume I, de Fevereiro de 1966, da *The Something Else Newsletter.* Intermédia é uma tendência que surge nos anos 1960, quando as categorias artísticas atravessam e fundem fronteiras, tornando-se práticas interdisciplinares. Higgins escreveu no seu *Statement on intermedia*: *... the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media.* Consultado 9 Junho 2014 em http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html

papel e impressão. Para Drucker o livro de artista é uma zona de atividade: *Se descrevermos o campo sobre todos os elementos ou atividades que contribuem para os livros de artistas, o que emerge é um espaço feito pela sua interseção, que é uma zona de atividade, em vez de uma categoria para colocar trabalhos avaliando se estes encaixam ou não num critério rígido.*[10]

O livro de artista permite também a documentação de obras efémeras com recurso à performance ou à instalação, o objecto/documento realizado a partir destas obras efémeras que toma o formato livro torna-se uma obra autónoma. Este tipo de livro tomou corpo com a Land Art, a partir do final dos anos 1960 artistas como Richard Long e Hamish Fulton usam o livro como meio de aproximação à paisagem, ao trabalho efémero de caminhar na natureza.

- O livro de artista em paralelo com o livro convencional

Entendemos por livro convencional o códice ou códex. Algumas palavras sobre a história deste formato, da sua tecnologia – depois dos ossos, conchas, pedras, das tabuletas de barro e dos rolos de papiro, no final da Antiguidade os Romanos, por influência dos Gregos, usavam tabuletas de madeira cobertas com cera, material que permitia a escrita com um estilete e o apagar, as várias tabuletas eram unidas num dos lados, criando uma lombada; a etimologia da palavra códex vem de bloco de madeira. Mais tarde as páginas dos códex passaram a ser feitas em pergaminho ou velino, a partir do século XIII em papel[11] e no século seguinte começaram a ser impressas. Desde o século II que o códex permite ao leitor aceder a um ponto específico do conteúdo do livro, permite também ao leitor tomar notas enquanto lê, porque é um objecto que repousa sobre a mesa. O formato é tão eficaz que continua a ser usado passados dezoito séculos. O artista Lawrence Weiner diz: *Os seres humanos são codexados.*[12]

No formato códice ou códex a sequência de folhas é finita, estão unidas por uma lombada com capa e contracapa A sequência do códex permite ler um contínuo,

[10] *If all the elements or activities which contribute to artists' books as a field are described what emerges is a space made by their intersection, one which is a zone of activity, rather than a category into which to place works by evaluating whether they meet or fail to meet certain rigid criteria.* Johanna Drucker, *The century of artists' books*, 1985, p. 2

[11] Por consequência a história das bibliotecas começa com as bibliotecas minerais, depois as bibliotecas vegetais e animais e por fim as bibliotecas de papel.

[12] *Human beings are codexed*. Entrevista de Lawrence Weiner a Judith Hoffberg na revista *Umbrella,* vol. 26, n.1, Maio 2003. Consultado 11 de Abril 2014 em http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf

embora percepcionado ao longo de uma sequência de página esquerda/página direita, ou vice versa segundo a tradição oriental. O formato códex consegue-se ajustar a diferentes quantidades de informação presentes no conteúdo. No formato códex a estrutura pode ter algumas alterações, por exemplo o tipo de encadernação pode variar: por cadernos, capa dura, brochado, folhas soltas encadernadas pelo método japonês, em leque, *dos a dos* (dois códices unidos que partilham a contracapa), concertina, slat book, french door (páginas encadernadas à esquerda e páginas encadernadas à direita, o livro abre a meio, formando um códex duplo), pop-up[13], flip book, etc. Com o livro de artista é mais habitual tirar partido destas variantes estruturais afim de potenciar o conteúdo. Com o livro de artista são também exploradas mais variações na relação entre imagem e texto. Assim como os materiais, por exemplo o papel pode ser translúcido e permitir percepcionar as páginas seguintes, ou as páginas conterem vazios através dos quais se vêm outras páginas. A escala também pode variar. Mas o que define o livro de artista não é a sua singularidade material, usando as palavras de Leszek Brogowski:

O livro de artista pode ser definido como a singularidade de uma ideia e de uma forma, que – indissociáveis – se tornam páginas de um livro em que cada um dos seus exemplares, impressos numa tiragem ilimitada, permanece original, mesmo não sendo assinado, numerado ou marcado por outra singularidade material.[14]

Em paralelo com o livro convencional, no livro de artista tudo o que faz parte do seu formato é possível de transformar: página, frente e verso, festo/dobra, margem, cimo e baixo, textura, cor, dimensão, peso, lombada, folha de rosto, cólofon, ornamentos, título, ISBN (Bury:1995.3).

O livro de artista partiu do livro convencional, segundo Drucker: *Todo livro é uma metáfora. Um objeto de associações e história, significados culturais e valores de produção, possibilidades espirituais e espaços poéticos, e tudo isto faz parte do campo a partir do qual o livro do artista deriva a sua identidade, as suas conexões compartilhadas e características distintivas como um livro cujas formas realizadas e*

[13] Para visualizar esquemas destes formatos de livros por favor consultar o anexo 3. Atividades educativas.

[14] *Le livre d'artiste peut donc être défini comme l'unicité d'une idée et d'une forme, qui – indissociables – à ce point chargent les pages d'un livre que chacun de ses exemplaires, imprimes en nombre illimité, reste original, sans pour autant être signé, numéroté ou marque par une autre singularité matérielle.*BROGOWSKI, Leszek, *Um livro como não há outro*, in *PSPY 2015*, p. 24. Tradução de Isabel Baraona e Catarina Figueiredo Cardoso

intenções temáticas são apenas os aspectos mais evidentes de sua totalidade como uma ideia.[15]

O livro é um objecto tridimensional, que na sua forma convencional apresenta uma sucessão bidimensional através de uma sucessão de páginas. No livro de artista, em relação ao livro convencional, a ênfase é dada à componente objetual e à presença visual, no livro convencional o fundamental é o conteúdo. Embora autores como Lippard, Phillpot e Lyons se refiram ao livro de artista como uma desmaterialização da obra de arte, a partir dos anos 1960, estes autores referem-se ao desvanecer da autoria inerente à obra de arte, ao atenuar do aspecto físico da obra com a arte conceptual e à crítica feita ao mercado da arte pelos artistas da geração de 1960. Qualquer livro encerra a ideia implícita de contentor e de narrativa. Um contentor para uma vasta variedade de conteúdos e formas de apresentar esses conteúdos, que surgem sobre a forma de imagem e ou texto. Por exemplo um escritor não escreve um livro, ele escreve um texto que se torna um objecto material (Chartier: 1995.5), como é o caso dos livros convencionais.[16]

Livro de artista e livro convencional partilham a fisicalidade, proporcionam ao leitor/espectador a satisfação do contacto com um corpo físico, o sentir o cheiro a tinta e a papel, o movimento do ar enquanto se folheia. Um artista ao fazer um livro escolhe o tipo de papel, o tipo de impressão, define a capa, um escritor não terá essas considerações. O livro além de forma material tem, segundo Leszek Brogowski, mais três aspectos que o definem – o dispositivo funcional, a técnica de produção e a utilização social.[17]

Numa carta escrita por Christoph Keller a Roger Willems, ambos editores, Keller levanta a questão sobre porque é que os livros funcionam - todos sabem como usar um livro, do principio ao fim, algo que não é comum aos outros media. *Mas como funcionam os livros?*

a) lentos e duradouros

b) em todos os lugares e em nenhuns lugares

---

[15] *Every book is a metaphor. An object of associations and history, cultural meanings and production values, spiritual possibilities and poetic spaces, and all of these are part of the field from which the artist's book derives its identity, its shared connections and distinguishing features as a book whose realized forms and thematic intentions are only the most evident aspects of its totality as an idea.* Drucker, *op. cit.,* p. 42

[16] Ideia também desenvolvida por Ulises Cárrion no ensaio *New art of making books* (1975). Ver capítulo VI.

[17] BROGOWSKI, Leszek, *Um livro como não há outro*, in *PSPY 2015*, p. 19

c) íntimos e diretos

d) autónomos e independentes

e) sempre e para sempre [18]

Tanto o livro de artista como o livro convencional podem ser considerados como um espaço, espaço definido pelo interior das páginas e espaço definido por uma fronteira conceptual sobre os sentidos dos elementos contidos no livro, este é um espaço imaginário e que pode expandir (Drucker: 1994.195).

A longevidade de qualquer livro vem da capacidade deste atravessar tempo e espaço geográfico. Mas o livro é um objecto que vai para lá da sua materialidade, é um objecto espiritual. Segundo as palavras de Chuz Martinez os livros são também *ferramentas para entender o mundo* (...) *inserem-se nas convenções quotidianas da própria vida*[19].

O livro de artista e o livro convencional diferem no ato de leitura. Ulises Carrión escreve em *The new art of making books* (1975): *Na arte antiga, todos os livros são lidos da mesma maneira. Na nova arte, cada livro requer uma leitura diferente.*[20]

- Publicar o livro de artista

O livro de artista é um espaço simultaneamente público e privado. Seguindo a ideia de Jurgen Habermas, espaços públicos são espaços onde a informação é negociada, avaliada e concordada[21], esta ideia é apropriada à publicação do livro, o ato de tornar público, na forma convencional por impressão. O livro de artista é simultaneamente um espaço privado no sentido em que a leitura acontece numa relação de um para um.

---

[18] *But how do books work?*
- *a) slow and lasting*
- *b) everywhere and nowhere*
- *c) intimate and direct*
- *d) autonomous and independent*
- e) *always and forever*

(Ed.) WILLEMS, Roger e MANDERS, Mark; *Books make friends*, Roma Publications, Lisboa, 2006, p. 9

[19] Prefácio de Suzanne Cotter *in* (Ed.) NICOLAU, Ricardo; *Que sais-je? Livros e edições de artista*, Serralves, Porto, 2016, p. 7 e 8

[20] *In the old art all books are read in the same way. In the new art every book requires a different reading.* CARRIÓN, Ulises; *The new art of making books*. Consultado inúmeras vezes entre Agosto de 2013 e Julho de 2017. http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf

[21] Brian Willis, *"The artists' book and postmodernism",* in Lauf, Phillpot; *Artist/Author – contemporary artists' books*, 1998, p. 99

É levantada a questão sobre como se vai do publicar à publicação? Mathew Stadler responde: *Publicação é a criação de um público; é um acto essencialmente político. Este público, que é mais do que um mercado, é criado por actos deliberados, a circulação de textos, discussões e encontros em espaços físicos, a manutenção de um bem comum digital.*[22]

Por sua vez editar um livro implica a ideia de organizar o conteúdo desse livro. Em português é habitual usar os termos publicar e editar como sinónimos.[23] O editor é quem coordena o processo de produção que termina no livro, é quem acompanha o artista por exemplo na escolha do designer, na revisão, na gráfica, na distribuição, publicar é habitualmente uma prática colaborativa. Autoedição é o termo usado quando é o próprio artista a publicar o livro, a autoedição está habitualmente associada à edição independente, nesta o que confere continuidade a estes projetos editoriais é o sustento que passa de uns livros para os outros, um primeiro livro paga a publicação do segundo e assim sucessivamente, existindo alguma falha isso compromete a publicação de futuros livros.

A autopublicação permite aos artistas serem os seus próprios agentes, criando canais próprios de comunicação com o público, a autopublicação é um lugar alternativo às práticas artísticas fora da galeria, inserida nas denominadas *social practices* que se iniciaram nos anos 1960/1970.

A outra questão que levanta o acto de autopublicar é se estes objetos se destinam a um público já existente ou se cria um novo público. Publicar *não é só produzir livros é também produzir público. Este público (...) é criado através da produção física, circulação digital e reunião social. Juntos constroem um espaço de conversação que acena ao público para estar.*[24] A autopublicação está associada a uma ideia de

---

[22] *Publication is the creation of a public; it is an essentially political act. This public, which is more than a market, is created by deliberate acts, the circulation of texts, discussions and gatherings in physical spaces, the maintenance of a digital commons.* Mathew Stadler, "Finding your audience in the 21st century", in GILBERT; *Publishing as an artistic practice*, p. 61

[23] Ao longo do presente corpo teórico tentamos usar o termo editar para a escolha e organização do conteúdo do livro, e o termo publicar para o tornar público o livro, o imprimir, distribuir e divulgar. Por vezes não é possível esta distinção por na língua portuguesa se generalizar o uso de ambos como sinónimos. Atualmente também é usado o termo publicar nas redes sociais, por exemplo no Facebook quando se coloca informação online como fotografias, vídeos ou textos este acto também é denominado como publicar, embora em inglês mais uma vez a terminologia seja mais certeira – uma informação que se coloca no Facebook é um *post*, não uma *publication*!

[24] *Publishing is "not just the production of books, but the production of a public. This public (...) is created through physical production, digital circulation, and social gathering. Together these construct a space of conversation which beckons a public into being".* Soulelis "Making Public" e

comunidade, limitada mas acessível, aberta ao público. Bernhard Cella, no seu livro *No- ISBN* refere que *nas comunidades, criar e estabilizar uma identidade coletiva é uma das razões principais para publicar*.[25] Ou citando André Breton: *Cada um publica para encontrar companheiros*.[26] O processo de publicar é complementado com o processo da distribuição.

Desde 2009 que o número de livros autoeditados ultrapassou o número de livros das editoras comerciais, Kit Hammonds descreve que é como se as impressoras, o papel e as tintas ganhassem uma nova vida[27]. Com o forte crescimento na área da publicação de artista por consequência surge um novo público, diferente do público das editoras *mainstream*. Este público é formado essencialmente pelos pares, por uma rede de amizades e por uma comunidade que partilha uma filosofia de vida, longe da arte como bem capitalista.

Segundo Sylvie Boulanger a prática de publicar não é feita no sentido de aumentar o público da arte, mas para expandir a emancipação dos leitores. *Eles reafirmaram o trabalho como objeto de experiência em oposição ao mercado de objetos e alteraram os critérios de valorização da arte: desde a valorização do fazer artesanal (um autor, um objeto único, uma técnica) para uma valorização do acto industrial como livro como um dos seus principais objetos (direitos de autor, direito de distribuição).*[28]

As qualidades democráticas do livro de artista, na sua publicação, i.e., produção, distribuição e recepção, tornam o livro uma alternativa ao sistema económico do mercado da arte, o mercado do livro é distinto pela sua acessibilidade. Esta tomada de

---

Publication Studio (Estúdio dedicado à vida social do livro), in (Ed.) GILBERT, Annette; *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlim, 2016, p. 26

[25] *Within communities, creating and stabilizing a collective identity is one of the main reasons for publishing.* Bernhard Cella, "No-ISBN as a political strategy", in (Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes; *NO-ISBN – on self-publishing*, Salon für Kunstbuch e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colónia, 2015, p. 404

[26] *One publishes to find comrades.* GILBERT, Annette; *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlim, 2016 p.26

[27] Dado consultado em (Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes; *NO-ISBN – on self-publishing*, Salon für Kunstbuch e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colónia, 2015, p. 148 e 201

[28] *They reafirmed the work as an object of experience in opposition to the market of objects and shifted the criteria of valorisation of art: from a valorisation of craftsmanship (one author, one unique object, one technique) towards a valorisation of the industrial act with the book as one of its primary objects (copyright, right of distribution.* Sylvie Boulanger, "The phenomenon of Micro-edition: A silk road", in *No-ISBN,* p. 253

posição por parte dos artistas torna-se também um acto político, para lá do conteúdo do livro ser por opção político ou não.

Sobre as decisões de números nas tiragens das publicações, o livro de artista pode ser de exemplar único, de edição limitada, por exemplo 20 cópias[29] ou de tiragem de milhares. Este é um critério definido pelo artista e/ou pelo editor que publica o livro[30]. Para coleções como a do MoMA ou livreiros especializados como a Printed Matter é critério de aquisição livros de artista que tenham uma tiragem mínima de 100 exemplares, o que recupera a ideologia surgida na génese do livro de artista como categoria artística nos anos 1960, este objecto ser o múltiplo acessível. Para outras coleções, como a Biblioteca Kandinsky do Centro George Pompidou, o Museu Victoria & Albert ou a Tate Modern, são integrados livros de artista de exemplar único.

- A leitura do livro de artista

O livro de artista move-se no mesmo espaço discursivo onde a arte é produzida, com a grande diferença que o livro é a obra de arte que pode e deve ser tocada. Na relação com o livro de artista somos leitores e espectadores em simultâneo, assistimos ao desenvolver de uma obra de arte no tempo e no espaço. O livro é um lugar para uma relação a dois – objecto e leitor. Essa relação entre livro e leitor passa pelo corpo do leitor/observador, ou usando um termo de Hélio Oiticica, do seu participador[31].

O livro de artista é uma obra de arte que estabelece contacto visual e contacto táctil, serve para ser lido, visto e folheado[32], é um objeto háptico. O tempo de contemplação do livro é prolongado pela sequência de páginas, dado que é habitualmente uma obra de arte para folhear. A sequência pode ser linear ou não linear. A este respeito Clive Phillpot faz duas comparações na leitura do livro de artista – como numa pintura a leitura é feita semi ao acaso em várias direções, como num poema a leitura tem um efeito cumulativo de múltiplas leituras (Phillpot: 1998.53).

[29] Critério de Stephen Bury em *Artists' books – the book as a work of art, 1963-1995*, p. 8

[30] Relembro que no presente corpo teórico é escolhido para análise livros de artista que tem uma tiragem, que retomam a ideia criada nos anos 1960, o livro ser uma obra de arte de acesso democrático.

[31] Hélio Oiticica (1937/1980) é um artista brasileiro ligado ao Tropicalismo, nos anos 1960 criou instalações às quais chamou de penetráveis. Estas obras imersivas tornam o observador um participador, que se relaciona com a obra de forma supra sensorial.

[32] Ideia enunciada na Introdução de Holland Cotter ao livro do Johanna Drucker *The Century of Artists' Books*, pág. xi

Na concepção do livro o artista é um inventor de leituras, há a leitura da superfície da página, mas também do que está para lá desta. As leituras são transversais ao espaço do livro, imagem, texto e médium organizam um espaço mais complexo, que começa no olhar do leitor e ultrapassa a página (Cabau: 2014. 5). Mesmo o ritmo do folhear de um livro varia, por exemplo uma primeira leitura pode ser destinada à observação da estrutura e da atmosfera, as leituras consequentes vão-se tornando cada vez menos gerais, página a página; a página pode ser tomada como um plano ou como uma janela. A percepção/leitura de uma nova página contém a memória da página anterior e antecipa a página seguinte. É um agora entre um antes e um depois, é o momento. Como refere Paulo Silveira, a leitura é efémera, o impresso é fixo e de conteúdo durável[33]. Para a filósofa Judith Butler o ideal na leitura é: *Nós perdemo-nos no que lemos, apenas para retornar a nós mesmos, transformados e como parte de um mundo mais expansivo.*[34]

O ritmo de leitura de um livro varia também pela forma como está articulada a estrutura física do livro com o conteúdo, por exemplo um flipbook é lido muito rapidamente, um leporello permite ler o livro no seu todo, quebrando a sequência do folhear página esquerda/página direita. A estrutura ou o tipo de encadernação também influenciam a leitura, por exemplo o *dos a dos* ou o *french door* duplicam as possibilidades de leitura da narrativa, no códex a leitura apaga a estrutura, uma caixa com folhas soltas e não numeradas rompe com a sequência linear. À página podem ainda ser acrescentados pop-ups ou objetos que lhe conferem a terceira dimensão e que acrescentam camadas de leitura. Ou, por exemplo, as páginas podem ser feitas de um material transparente que acumula as leituras das páginas anteriores e consequentes, explorando leituras para lá dos limites convencionais do códex. Um livro cujo conteúdo seja exclusivamente imagens torna-o um livro de linguagem universal, que quebra leituras condicionadas pela língua.

Sendo o livro de artista uma forma artística que se define no século XX, ganhando maturidade a partir dos anos 1960, a par com outras categorias artísticas que surgem neste período e que são essencialmente *time based media*, como o vídeo e a

[33] Silveira cita Roger Chartier sobre a imponderabilidade de se historiar o efémero da leitura *in* SILVEIRA, Paulo; *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*; Editora UFRGS, Porto Alegre, 2001, p. 73

[34] *We lose ourselves in what we read, only to return to ourselves, transformed and part of a more expansive world* Introdução ao texto de Maria Popova, "Philosopher Judith Butler on the Value of the Humanities and Why We Read". Consultado 15 Setembro 2014 em https://www.brainpickings.org/2013/06/07/judith-butler-mcgill-2013-commencement-address/

performance. O livro de artista também pode ser considerado *time based* pelas características de leitura da sequência temporal de páginas, a vocação do livro é ter tempo formalizado, o livro começa e acaba. A experiência estética do livro expande-se no tempo e no espaço, sendo a página uma estrutura de espaço do livro.
A experiência estética produzida pela contemplação de um livro de artista pode ser mais desacelerada e íntima, do que a visita a uma exposição numa galeria ou museu de arte. O livro é um objecto íntimo, insiste na sucessiva confrontação, página a página. É um objecto táctil que se guarda e que pode ser "visitado" sempre que se quer. Drucker vê o livro de artista como um espaço conceptual e performativo, de interação perceptual[35].

- O livro como obra de arte na arte moderna e o livro de artista na arte contemporânea
Em todos os grandes movimentos artísticos do século XX existem livros como obra de arte, contudo não aparecem mencionados nas histórias da arte[36]. Podemos encontrar livros como obras de arte no Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, e livros de artista em movimentos como a Fluxus, Pop Art, Minimalismo ou Conceptualismo. Talvez esta não referência ao livro de artista na história da arte do século XX se deva ao baixo valor do livro dentro do mercado da arte, em comparação com a pintura, a escultura ou a fotografia. O livro de artista mantém-se como uma categoria artística à margem. Os artistas que começam a publicar livros a partir dos anos 1960 são artistas que desenvolvem trabalho paralelo em outras áreas como a pintura, escultura, performance, vídeo, desenho ou fotografia. A publicação como prática artística não se encontra nas histórias da arte porque é uma prática alternativa, é aí que reside o seu carácter. A publicação como prática artística questiona (demasiado) o funcionamento do meio artístico, principalmente o circuito de comercial das obras de arte e consequente validação do meio galerístico. Os artistas que publicam livros subvertem o mercado da arte e criam estratégias de distribuição.
O livro de artista também não surge como assunto na imprensa especializada em arte contemporânea, nem nas críticas a exposições, nem a livros de arte. Uma das

[35] Hollande Cotter, *op.cit.*, pág. xiv
[36] *in a Western context (...) intellectual and spiritual value is converted to market value, which the artist's book, by playing with concepts of uniqueness and multiplicity, aestheticism and functionality, does much to confuse and confound. Even the complicated status that results, however, can't fully explain why the book, so richly developed by the hands of artists, has so little captured the eye of the mainstream art world.* Hollande Cotter, *op.cit.*, pág. xiv

exceções foi a revista inglesa *Art Monthly* que a partir de 1983, passou a conter uma coluna dedicada ao assunto. Revistas, em suporte papel, especializadas em livros de artista existiram a *Umbrella* e a *Bonefolder*, desde 1984 existe a *JAB – Journal of Artists' Books*.

O livro de artista como um espaço alternativo[37]

Nos anos 1960 artistas encontram no livro uma alternativa ao sistema galerístico, com o objectivo de se tornarem independentes na publicação e distribuição de ideias para um público alargado. Na maior parte dos casos o próprio artista faz a distribuição dos livros, segundo Lucy Lippard nos anos 1980 isso funcionava como uma armadilha que tornava a obra inacessível (Lippard: 1985.56). Na atualidade, com a divulgação feita via internet, a possibilidade de chegar a um público alargado está mais aberta, a dificuldade será encontrar a informação que se precisa online dada a abundância de informação disponível. Espaço alternativo é entendido como fora do sistema tradicional da arte, do mercado da arte, das galerias e dos museus.

Segundo Anne Moeglin-Delcroix um dos argumentos que legitima o livro de artista em relação às obras de arte tradicionais é a procura do *espaço alternativo*, o que significa um modo diferente de existir e de apresentar a obra. O livro precisa de distribuição, para cumprir a ideologia da obra acessível e democrática. Esta utopia do fácil acesso à arte é uma parte essencial do livro como espaço alternativo. Considerada uma utopia porque algo que é marginal e que foge ao *mainstream* é difícil de distribuir. *Na realidade o que encontramos é distribuição baseada em afinidades, intensa mas restrita, qualitativa e não quantitativa (...) Este tipo de distribuição funciona dentro de uma escala de um grupo social pequeno, uma rede de artistas, colecionadores e leitores (que com regularidade é a mesma pessoa).*[38]

O livro de artista tem um baixo valor de mercado, comparativamente a outras obras em forma de múltiplo como a fotografia ou a gravura, embora, em geral, tenha um custo maior de produção. No contexto do mercado da arte o livro é uma obra de arte

[37] Título de um artigo de Kate Linker publicado na revista *Studio International* n. 990, 1980, p. 75 a 79. Kate Linker considera o livro de artista uma alternativa ao espaço de exposição da galeria e ao mercado da arte.

[38] *What we actually find is distribution based on affinity, intense but restricted, qualitative rather than quantitative (...) This kind of distribution functioned within and on the scale of a narrow social group, a network of artists, collectors, and readers (often the very same people).* Anne Moeglin-Delcroix, "Some preliminary observations toward a study of the varieties of artist publishers in the sixties and seventies", in GILBERT, p. 47

barata, devido à ideia surgida nos anos 1960 do livro como o múltiplo democrático. Mas esta característica traz um reverso, tal como explicado no item anterior sobre a relação entre a livro de artista e a história da arte contemporânea, o facto do livro de artista ser uma obra de arte original com um preço acessível fez com que o mercado da arte não tome o livro como rentável e por consequência a crítica e a história da arte não valorizam esta forma artística ao longo dos séculos XX e XXI.

Na relação com a galeria o livro de artista é uma obra difícil de expor, porque é uma obra para manusear, folhear, mas por questões de segurança em galerias ou museus normalmente os livros de artista são expostos dentro de uma vitrine, o que não permite o fruir da obra, apenas ter acesso à capa ou duas páginas abertas. Segundo o escritor e curador Rob Perrée: *Numa exposição, o livro de um artista parece quase automaticamente destinado a uma vitrina. É a solução mais segura e mais responsável, mas também a mais fácil e mais chata, a solução que impõe o maior desapego. Isto é tão sem sentido como forma de apresentação como é arrogante. Seja qual for o tipo de livros de artistas que se mostre, a capa sozinha diz praticamente nada*.[39]

Mesmo o público especializado do livro de artista apenas conhece certas obras de referência por reprodução em catálogos ou por acesso online, são poucas as exposições sobre livros de artista, o acesso mais direto acontece em bibliotecas especializadas cujas coleções incluem livros de artista.

- O livro de artista como exposição portátil

Devido à portabilidade do livro de artista este pode ser encarado como uma exposição itinerante, citando a investigadora Regina Melim[40]: *Uma publicação de artista é como uma exposição itinerante que não termina nunca. Além disso, mais do que a distensão de seu tempo de duração de mostra, sua portabilidade permite seu deslocamento e trânsito pelos mais distintos lugares e contextos.* Este aspecto levou Regina Melim a

[39] *In an exhibition, an artist's book seems almost automatically destined for a glassed-in display case. It is the safest, most responsible solution, but also the easiest and most boring, the solution that imposes the greatest detachment. This is as senseless a form of presentation as it is arrogant. Whatever kind of artists' books one shows, the cover alone says virtually nothing.* Rob Perrée in CABAU, Philip; *Wire dancers*, *JAB35*, Center for Book and Paper Arts, Chicago, Primavera 2014, p. 9

[40] "Exposições impressas" In: Edith Derdyk, *Entre ser um e ser mil – O objeto livro e as suas* poéticas, S. Paulo, Senac, 2013, p. 177/83 *in* GRIGOLIN, Fernanda; *Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*, Publicações Iara, S. José de Campos, 2013, p. 50

criar dispositivos de exposição de livro de artista – pf, Colecção, LOJA, *Turnê* e Par(ent)esis[41]. Continuamos a citar:

O dispositivo de circulação é tão importante quanto a produção, porque ele é a exposição do livro. A livraria não é o único lugar dele habitar, pra se apresentar, pra se mostrar, e como você quer marcar um território que é das artes visuais, cria-se um dispositivo que não seja o livro estar em exposição, dentro de uma vitrine. No caso das artes visuais, numa exposição, dentro do museu, etc. Então você tem de criar outros mecanismos.

Refletindo sobre o *Museu imaginário* de André Malraux[42], que encara o livro de arte como um museu sem paredes, distinto de um catálogo, que é a memória de uma exposição, é possível estabelecer um paralelo entre o museu imaginário e o livro de artista. O livro de artista tira a obra de arte de dentro da galeria, é transmitido e experienciado por diferentes canais de distribuição. O "museu sem paredes" que refere Malraux tem a forma de publicação, trazendo um acesso democrático das imagens, retirando poder às instituições da arte. Na introdução do livro *O museu imaginário* Malraux refere que os museus surgem no mundo ocidental no século XIX, libertando as obras de arte das suas funções anteriores e proporcionando ao espectador uma relação nova com a obra de arte. No museu imaginário *as artes plásticas inventaram a sua imprensa* [43]. Malraux reescreve uma possível história da arte vista pelo museu imaginário, que inclui pintura, escultura, mosaico, vitral e tapeçaria. A fotografia serve para a reprodução das obras em livro, a reprodução

[41] *pf* (2005-2007) é constituído por uma estrutura portátil com publicações dos alunos da Universidade Estadual de Santa Catarina, a cada aluno foi atribuída uma folha que podia ser exposta na parede, a publicação também existe em formato digital.
Colecção (2008) é uma exposição itinerante para a qual cada artista concebeu um carimbo, que estava disponível para o público, assim como almofadas para carimbo, folhas de papel e embalagens. Cada espectador/participante criava a sua própria coleção. Este projeto teve como objectivo intensificar a participação do público.
LOJA (2009-2010) é um projeto que inclui pesquisa académica e uma exposição itinerante que aconteceu em cinco cidades do Brasil. A exposição tem o formato de uma loja e reuniu diferentes tipos de publicações de artista: livros, revistas, cartazes, postais, fotocópias, autocolantes, panfletos, CD.s e objetos múltiplos. As publicações estiveram disponíveis para venda, consulta e distribuição gratuita. É um tipo de obras que em exposições convencionais habitualmente não são incluídas. A publicação de artista é vista como dispositivo curatorial independente.
Turnê (2012-2013) é uma feira itinerante de arte impressa, múltiplos, publicações, revistas e livros de artista. Aconteceu em Curitiba, S. Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, adicionando novos participantes em cada lugar, é uma forma de mapeamento da produção existente no Brasil.
*Par(ent)*esis é uma plataforma independente criada em 2006 por Regina Melim para pesquisar, produzir e publicar projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas. Desde 2015 inclui também um espaço de arquivo, leitura, biblioteca e exposições temporárias.
Textos adaptados de www.plataformaparentesis.com. Consultado 13 Outubro 2015.

[42] *Le Musée Imaginaire*, publicação original de 1947.

[43] Malraux, *O museu imaginário*, p. 14, tradução Isabel Saint-Aubyn

evoca e sugere a obra prima[44]. O museu imaginário tem a vantagem de poder reunir mais do que qualquer outro museu consegue, porque pode reunir obras de diferentes tempos e geografias. *Estamos a elaborar um mundo da arte do qual desapareceu toda a moldura: é o dos livros de arte. A moldura é substituída pela margem.*[45]

Seth Siegelaub é o editor pioneiro em tornar o livro de artista assumidamente uma exposição portátil, em 1968 publica *Xerox Book.* Para Siegelaub *Xerox Book* é a primeira exposição em forma de livro, neste projeto convidou sete artistas ligados à arte conceptual e minimal a criar cada um 25 páginas em formato A4, estas páginas seriam impressas em fotocópia e reunidas num livro com uma tiragem de 1000 exemplares[46].

A portabilidade do livro permite a facilidade de circulação da obra de arte no mundo, comparativamente à pintura, as características do livro são mantidas mesmo em circulação. Podendo a mobilidade e consequente manuseio manifestar atrito sobre o livro, daí a ideia que um livro quando é colocado no mundo se torna numa ruína. Pode ser transportado de mão em mão, ser lido/contemplado numa viagem de metro e encontrado por alguém que novamente o disfruta (Drucker: 1994.88).

Passamos a citar a artista Edith Derdyk que explica numa entrevista: *O livro é, por vocação, nómada. O livro transita, circula, caminha, é objeto cartográfico das experiências humanas, é extensivo ao corpo, é mapa e território. Portátil e viajante. Se não fosse assim não seria livro.*[47]

A portabilidade do livro de artista é algo herdado do livro convencional. Com o advento da imprensa o livro tornou-se um objecto portátil, doméstico e ergonómico. Quando o livro de artista é adquirido tem a vantagem de se poder voltar a ele ao longo do tempo, ao contrário do que acontece numa exposição, que tem uma data para encerrar. O livro tem o potencial de chegar a mais público do que uma exposição.

- A página

A página de um livro, de um códex, acontece pela dobra de uma folha, daí surge a possibilidade de abrir e fechar, de revelar ou esconder, pela dobra *podemos encontrar*

[44] Malraux, op. cit., p. 108, tradução Isabel Saint-Aubyn
[45] Malraux, op. cit, p. 214, tradução Isabel Saint-Aubyn
[46] Sobre *Xerox Book* voltamos a refletir no capítulo II.
[47] Entrevista realizada no dia 25/4/2013, S. Paulo, *in* GRIGOLIN, Fernanda; *Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*, Publicações Iara, S. José de Campos, 2013, p.134

qualquer coisa inesperada do outro lado da página e é este mistério que caracteriza o livro.[48]

Na origem do processo tanto o livro como o desenho partem da página em branco, embora o livro não tenha o carácter de improviso do desenho, gerado pelo gesto. Em ambos a imagem emerge da página em branco, *a página vazia está perceptualmente presente*, mas pode estar conceptualmente ausente.[49]

O conteúdo do livro de artista habitualmente varia entre fotografia, desenho e/ou texto sobre uma folha de papel, a relação texto/imagem é uma entidade maior do que a soma das partes (Phillpot: 1978.65). A relação que cada um destes conteúdos estabelece com a página em branco é distinta, usando as palavras de Philip Cabau, no caso do texto, *quando palavras agrupadas estão sobre a página, elas criam uma superfície autónoma, que adere mas acima do plano do papel; é através da leitura que esta nova entidade – texto - é produzido. A imagem fotográfica abre um espaço que está para lá deste. A distância entre a imagem e o plano do papel (sempre por trás da página) é sempre o resultado da sua consequência visual (...) Desenho segue outras regras: possui a capacidade de organizar a página e a sua substância*.[50]

A página pode se tornar uma área plana, uma janela, uma folha impressa de forma literal, abstracta ou conceptual (Drucker: 1994.163), depende de como são paginados os elementos que a compõem. A página torna-se simultaneamente contentor e espaço ativo. Na sequência de um livro as páginas tomam várias relações – página dupla, página par, página impar, frente e verso, ou relacionar páginas distantes uma da outra dentro de um livro.

No livro há uma relação das partes com o todo. Segundo Barbara Cinelli: *cada página manifesta ao nível da percepção uma organização que é simultaneamente separação*

---

[48] VALE, Paulo Pires do; *Pliure Épilogue – La bibliothèque, l' univers*, Palais des Beaux-Arts, Paris, 2015

[49] *... perceptually present but conceptually absent*. Bryson, Norman. "A walk for a walk's Sake" in *The Stage of Drawing: Gesture and Act* , 2003, p.151

[50] *When grouped words lay on a page, they create an autonomous surface, adhering to but above the paper's plane; it is through reading that a new entity – text – is produced. A photographic image opens a space that is beyond it. The distance between that image and the paper's plane (always behind the page) is always the result of its substance. (...) Drawing follows other rules: it possesses the capability to organize the page and its substance.* Philip Cabau, op. cit., p. 6 e 7

e parte do livro total.[51] A página é o fragmento, o livro é o todo, é um objeto holístico.

Ao folhear as páginas de um livro as suas qualidades materiais são dadas a ver, embora na maioria das vezes permaneçam invisíveis, a gramagem do papel, a textura, o grão, os acabamentos da superfície definidos pela impressão... todos contribuem para a experiência da página.

- O livro de artista na era digital

Na era digital, quando se comenta a morte do livro em versão papel, existe um fenómeno curioso, pois cada vez mais artistas escolhem o formato livro impresso como obra de arte.

A maioria dos livros de artista em formato digital continuam a trazer as formas do livro convencional, no sentido do manuseio, de mimetizar o folhear, são um simulacro do códex. Por vezes são encontrados exemplos de livros digitais[52] que fazem referência a outras formas da história do livro como as tabuletas e o rolo. Para visualizar o livro digital no ecrã existem vários dispositivos como o computador, o tablet ou o smartphone, sendo por vezes os formatos adaptados a cada um destes dispositivos. Alguns artistas optam por disponibilizar o livro online, em formato PDF, que pode ser descarregado e impresso pelo leitor, deixando o custo de produção, distribuição e armazenamento de pertencer ao artista ou editor. Os meios digitais permitem o recuperar da ideologia dos anos 1960 sobre o livro de artista ser um objecto acessível e democrático, dando liberdade ao artista para fazer o divulgar os seus livros.

Segundo Anne Moeglin-Delcroix o livro de artista mantém-se independente dos recentes avatares do livro convencional, cujo suporte pode mudar sem comprometer a informação que estes contêm.[53]

A era digital trouxe para o livro a acessibilidade a ferramentas gráficas e a meios de impressão, que se tornam mais baratos. A impressão digital permite um processo aberto, no qual o livro pode ser repensado, ensaiado, testado antes de se chegar ao livro final, em comparação com o livro impresso em offset que é o objeto final. A

[51] *Each page expresses at the level of perception an organization that is both separation and part of the total book.*MAFFEI, Giorgio e PICCIAU, Maura; *Il libro como opera d'arte*, Edizioni Corraini, Mântua, 2008, p. 26

[52] O livro digital não entra nos estudos de caso da presente tese, devido à sua forma física, interessa-nos livros materializados em papel.

[53] *Other Books*, p. 119

impressão digital permite também o *print on demand* (POD), este é um processo de impressão no qual cada tiragem é impressa segundo o número pedido na encomenda, pode ser apenas um exemplar e a cada encomenda o número de exemplares pode variar, a encomenda é feita através de uma plataforma online. Este processo facilita a autopublicação em livros de artista no custo da produção, a tiragem é definida pelo número de compradores. As empresas de POD tratam também do transporte e entrega dos livros. A publicação do livro ganha uma orientação não só económica mas também ecológica. As tecnologias POD possibilitaram uma nova prática centrada na produção cultural e não no consumismo.[54]

A era digital trouxe principalmente uma circulação global, a internet possibilita a divulgação e a partilha do livro de artista. Permite também chegar a um mercado que se estende a qualquer parte do mundo, por vezes sem intermediários entre o artista e o comprador.

Todos estes factores contribuíram para a expansão da área do livro de artista e da edição de autor.

- Outras áreas que tocam o livro de artista

Dado que existem outras áreas que tocam ou estão incluídas na área do livro de artista passamos a clarificar algumas delas – *mail art*, *assembling*, *page art*, fotolivro, fanzine ou *zine*, *alterated book* e livro-objecto[55].

Mail Art surge nos anos 1960, também como reação ao sistema galerístico e à institucionalização da arte. A *mail art* é anticomercial e antissistema, os artistas procuravam outros meios para a circulação da arte e o correio é um meio que permite essa circulação. Ulises Carrión, artista muito ligado à *mail art* define-a da seguinte forma: *Mail art é qualquer envio postal que incorpore um, vários ou todos os elementos do envio real como parte da mensagem transmitida. Ou seja, Mail Art é a arte de usar o correio.*[56]

Segundo Carrión a *mail art* possibilita ao artista a distribuição do seu trabalho a partir de qualquer lugar, apenas é necessário uma estação de correios (Carrión: 1997.30).

---

[54] GILBERT, Annette; *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlim, 2016 p. 39

[55] Por opção minha estas áreas não são objeto de estudo ao longo da tese escrita.

[56] *Mail art is any postal sending that incorporates one, several or all elements of the actual mailing as part of the transmitted message. That is, Mail Art is the art of using the mail* CARRIÓN, *Second thoughts*, p. 27

O movimento artístico com maior ligação à *mail art* (e também às edições de autor) é o Fluxus. A partir de 1962 o grupo Fluxos vem abolir as fronteiras entre arte e vida, fazendo obras com materiais e acontecimentos do quotidiano. As obras de *mail art*, normalmente traduzida em português por arte postal, eram expostas e depois passavam a incluir os acervos da organização da exposição. Os artistas participantes recebiam um catálogo ou outro tipo de documento sobre a exposição. Muitas das obras enviadas para as exposições eram publicações de artista de baixo custo, em forma de livro ou postal, que permitiam uma auto-distribuição a nível internacional por uma rede de artistas. A *mail art* foi perdendo protagonismo na década de 1990, porque a palavra *mail* se tornou mais importante que a palavra *art.*[57]

Segundo Ulises Carrión o *assembling* teve origem e foi desenvolvido com a *mail art,*[58] por um *assembling* ser um múltiplo fácil de distribuir por correio.

Assembling é uma publicação de tiragem limitada que surge nos anos 1970 e se desenvolve nos anos 1980, à semelhança com a *mail art*, nos anos 1990 foi lentamente desaparecendo. Para um *assembling* um editor apenas solicita as contribuições e define o número de exemplares, o editor não define conteúdo. Esta publicação contém por vezes obras originais, i.e., que não são impressas, ou obras impressas com intervenções dos artistas. Os *assemblings* nem sempre são numerados ou assinados, e surgem em vários formatos: agrafados, encadernados com espirais, em envelopes, pastas, sacos ou caixas (no caso da publicação ser de folhas soltas). Dentro da categoria do *assembling* existe a categoria de compilação, quando as obras são editadas, paginadas e impressas. E o *semi-assembling*, no qual as obras são impressas pelo editor. A maioria dos assemblings publicados são revistas ou periódicos.

Page art é como um site-specific realizado para uma publicação, na qual é dada a um artista uma página ou sequência de páginas numa revista ou livro e para a qual ele/ela realiza um projeto.

Fotolivro é um livro editado com uma sequência de fotografias. O fotolivro tem a sua origem em 1843, com o livro de Anna Atkins *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions.* É a área do livro de artista com maior expressão até aos dias de hoje, pelo número de publicações, autores, feiras, cursos e consequente reflexão teórica.

---

[57] Palavras de Ulises Carrión no texto de Guy Schraenen, "A story to remember", in (Conceito) SCHAEREN, Guy; *Ulises Carrión - Dear reader. Don't read.,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016, p. 22

[58] CARRIÓN, "From bookwork to mail art", in *Second thoughts*, p. 29

Zine ou fanzine é uma revista de impressão barata (habitualmente fotocópia), em papel de baixa gramagem, normalmente A4, dobrado e agrafado. A origem está nas fanzines (fan+zine) de ficção científica editadas desde os anos 1930[59], que vieram influenciar o *boom* de fanzines de meados dos anos 1970 ligadas à contracultura punk e rock. Estas publicações tinham uma circulação *underground* entre fãs. Dentro da publicação independente as zines, desde a sua origem até hoje, são fáceis de produzir e por consequência mantêm preços acessíveis. Na introdução do livro *Watcha mean, what's a zine?* Podemos ler: *A grande coisa sobre zines é a liberdade de se poder expressar os pensamentos da maneira que se quiser. Quanto mais cruas e honestas, melhor. É um mundo onde o estranho, o absurdo e o único são apreciados ... É para obter pensamentos e ideias no papel e nas mãos dos outros.*[60]

Alterated book é um livro de produção industrial encontrado por um artista e usado como base para uma intervenção plástica.

Livro-objecto, é o livro que assume o lado escultural, o lado formal mais do que o conteúdo, que perde a função de leitura. O termo livro-objeto surge com Georges Hugnet, aplicado aos livros que fez influenciados pelo Surrealismo e Dadaísmo. Para uma definição mais completa sobre o que se entende por livro-objecto passamos a citar uma entrevista de Anne Moeglin-Delcroix, dada a Paulo Silveira a 17/02/1999: *(...) e porque livros-objectos não são senão objectos divertidos, decorativos, repetitivos (quantos livros queimados, amarrados, cortados, dobrados, em mármore, etc.!), mas raramente são grandes obras plásticas. É claro que há alguns êxitos excepcionais, como os livros de chumbo de Kiefer, na Alemanha. Não creio, porém, que o livro-objeto tenha alguma importância artística atualmente como fenómeno de conjunto.*[61] Na mesma entrevista Moeglin-Delcroix refere que os livros-objecto e os livros de artista não partilham o mesmo espaço artístico. Poucos artistas fazem os

[59] O primeiro fanzine foi publicado em 1930, com o título *The Comet*, pelo Science Correspondence Club, de Chicago. Dado fornecido em (Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes; *NO-ISBN – on self-publishing*, Salon für Kunstbuch e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colónia, 2015, p. 138

[60] *The great thing about zines is the freedom to be able to express your thoughts anyway you like. The more raw and honest, the better. It's a world where the weird, absurd, and unique is appreciated… It's for getting thoughts and ideas down on paper and into others' hands.* Esther Watson e Mark Todd, *Watcha mean, what's a zine?*, hmh books for young readers, Nova Iorque, 2006, p. 6-7 in (Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes; *NO-ISBN – on self-publishing*, Salon für Kunstbuch e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colónia, 2015, p. 405

[61] *In* SILVEIRA, Paulo; *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*; Editora UFRGS, Porto Alegre, 2001, p. 227

dois, porque tem lógicas artísticas diferentes, os livros-objecto são esculturas únicas, os livros de artista são múltiplos.

Ao longo da presente Introdução iniciámos as possíveis clarificações sobre o que é o livro de artista no contexto da história da arte e como se define como categoria artística. O capítulo seguinte é uma tentativa de definir o objeto de estudo, sabendo que não existe uma única e clara definição para livro de artista.

Sobre o projeto prático de doutoramento este é fundamentado e apoiado na componente teórica desenvolvida ao longo dos próximos capítulos. A história do livro de artista em Portugal vai alimentar as estórias publicadas nos vários livros, baseadas nos depoimentos orais dos entrevistados – artistas, editores, livreiros, colecionadores e bibliotecários portugueses, em atividade entre 2000 e 2016. O projeto prático consta no publicar, i.e., o acto de tornar público, uma série de livros de artista sobre o livro de artista em Portugal.
Na história recente do livro de artista existem projetos em formato livro de artista cujo conteúdo é também o livro de artista. Por exemplo Arnaud Desjardin publicou pela primeira vez em 2011 *The book on books on artistas books*, também intitulado *The BOBOAB*. Este livro é uma bibliografia que contém livros, folhetos e catálogos sobre livros de artista, a bibliografia começa em 1972 e pretende documentar a distribuição, circulação e recepção do livro de artista.[62]
Para o presente doutoramento além da publicação de livros de artista foi criada uma instalação - a Sala de leitura - que os contém. São estes artefactos – livros e instalação o resultado da investigação. A análise textual destes artefactos é orientada pelo ponto de vista de Ross Gibson: *O texto não é uma explicação da obra de arte; em vez disso, o texto é uma representação explícita, específica da palavra, dos processos que ocorrem durante a rotina interativa da criação de arte, processos de especulação gradual, cíclica, realização ou revelação que levam a graus de compreensão momentâneos e contingentes. Neste sentido, o texto que se produz é uma espécie de narrativa sobre o fluxo de percepção-cognição-intuição. O texto explica o processo interativo que continua até que o artista decrete que a obra de arte esteja completa e*

[62] Texto adaptado de DESJARDIN, Arnaud; *The Book on Books or Artists Books*, The Everyday Press, Londres, 2011, p. 3

disponível para crítica, "apreciação", interpretação, descrição, avaliação. Todas essas práticas particulares podem conter outros textos particulares.[63]

A componente teórica alimenta também no projeto prático a dimensão educativa, que envolveu alunos e professores desde o pré-escolar ao ensino universitário, público de museus e bibliotecas. Para todos eles é comum a estratégia *hands on* (aprender fazendo), *minds on* (fazer pensando) e *hearts on* (pensar envolvendo-se).[64]

[63] *The text is not an explanation of the artwork; rather, the text is an explicit, word-specific representation of processes that occur during the iterative art-making routine, processes of gradual, cyclical speculation, realisation or revelation leading to momentary, contingent degrees of understanding. To this extent the text that one produces is a kind of narrative about the flux of perception-cognition-intuition. The text accounts for the iterative process that carries on until the artist decrees that the artwork is complete and available for critique, 'appreciation', interpretation, description, evaluation. All these particular practices can entail other particular texts.* CANDY, Linda; *Practice Based Research: A Guide*, Creativity & Cognition Studios, University of Technology, Sydney, 2006, p. 9 consultado 27 Dezembro 2016 em http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf

[64] Conceito de Susana Gomes da Silva, desenvolvido no artigo « Enquadramento teórico para uma prática educativa nos museus », *in* ***Serviços Educativos na Cultura***, Setepés, Porto, s.d., p. 63

CAPÍTULO I

De *Book as artwork* a *Publishing as Artistic Practice*

O livro de artista, definição do objecto de estudo[65]

O presente capítulo pretende fornecer uma perspectiva sobre quem, como e quando se iniciou e desenvolveu a reflexão crítica sobre o livro de artista em contexto internacional e nacional.

Esta investigação começa com a definição do objecto de estudo, a partir de várias perspectivas de intervenientes do meio: artistas, curadores, críticos de arte, bibliotecários (ligados a bibliotecas de museus que colecionam livros de artista), colecionadores, professores e estudantes. As diferentes contribuições de autores para a definição do termo livro de artista começam na década de 70 do século XX, embora esta disciplina artística tenha surgido e se autonomizado nos anos 1960, só nos anos 1970 surge reflexão crítica sobre o livro de artista. Prosseguindo a presente análise numa linha cronológica pelas consequentes alterações a partir da década de 80, até à atualidade, com a inclusão do livro digital[66]. O livro na era digital volta a trazer a ideia do múltiplo democrático, ideia iniciada nos anos 1960, com o entendimento do livro de artista como categoria artística.

Numa entrevista com Lucy Lippard, de Dezembro de 2006, conduzida por Julie Ault, é referido que o termo livro de artista surge em 1973, na exposição do Moore College of Art, em Filadélfia, organizada por Diane Perry Vanderlip[67]. Esta exposição foi itinerante pelos Estados Unidos da América e com as várias críticas que foram escritas na imprensa especializada em arte contemporânea o termo foi-se disseminando. A exposição no Moore College of Art tinha como título *Artists Books* e para esta foi produzido um catálogo com textos de Lynn Lester Hershman e John Perreault. Este autor no texto "Some thoughts on books as art" define: *Livros como arte não são livros sobre arte ou livros de reproduções de arte ou livros de material*

[65] *Book as artwork* é o título do livro de Germano Celant, publicado em 1972, e *Publishing as an artistic practice* é o título do livro editado por Annete Gilbert em 2016. Estes livros balizam o enquadramento teórico do objecto de estudo.

[66] Embora a investigação disponível sobre o livro de artista em formato digital seja ainda limitada.

[67] "Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter", by Julie Ault, consultado 23 de Março, 2014 em https://printedmatter.org/tables/41

visual que ilustram textos literários, mas são livros que fazem declarações artísticas por direito próprio, no contexto da arte e não da literatura.[68]

Só em 1980 a Library of Congress, nos Estados Unidos da América, incluiu o termo livro de artista na lista de assuntos.

Para vários autores teóricos cuja obra é analisada neste capítulo, como Lucy Lippard e Anne Moeglin-Delcroix, é critério para se considerar um livro de artista o livro que tem uma tiragem mínima de 100 exemplares. Mas a tiragem pode ser mais reduzida, um artista pode publicar um livro que considera como livro de artista e que devido a falta de verba a tiragem fica abaixo dos 100 exemplares.

No enquadramento teórico que define o objecto de estudo – o livro de artista, os textos de referência que servem de base são aqui apresentados por ordem cronológica, a partir da década de 70. Segue uma apresentação dos autores e textos analisados.

Germano Celant (1940) é curador, historiador e crítico de arte, responsável pelas teorias da "arte povera"[69].

Em 1972 publica *Book as artwork 1960/1972*, através da galeria londrina Nigel Greenwood. Este livro é descrito como o que contém as primeiras considerações críticas sobre o livro de artista. No texto de apresentação da reedição pela *6 Decades Books*, em 2010. No mesmo texto podemos ler:

Esta publicação começou como um artigo e uma lista de cerca de oitenta livros de artista no primeiro número da revista italiana Arte. Foi posteriormente traduzido e publicado na revista Data. Depois em 1972 a Galeria Nigel Greenwood em Londres montou uma exposição de livros de artista e lançou o catálogo com bibliografia expandida (agora quase 300 títulos) compilados por Lynda Morris. A exposição foi a primeira deste tipo e o catálogo é uma publicação genuinamente histórica [70].

O livro de Germano Celant centra-se na arte conceptual, faz uma análise ano a ano entre 1960 e 1972 dos livros publicados por: Piero Manzoni, Ed Ruscha, Fluxus, On

---

[68] *Books as art are not books about art or books of reproductions of art or books of visual material illustrating literary texts, but are books that make art statements in their own right, within the context of art rather than of literature. in* Philpot, *Booktreck*, p. 32

[69] Germano Celant apresentou as teorias sobre "arte povera" em 1967, no manifesto *Notes for a Guerilla.*

[70] *This publication began as an article and a list of about eighty artists' books in the first issue of the Italian magazine Arte. It was later translated and published in the journal Data. Then in 1972 the Nigel Greenwood Gallery in London set up an exhibition of artists' books and launched the catalogue with expanded bibliography (now almost 300 titles) compiled by Lynda Morris. The exhibition was the first of its kind and the catalogue is a genuinely historical publication.* Consultado 23 Outubro 2013 em http://www.6decadesb.com/2010/10/book-as-artwork-19601972-by-germano.html

Kawara, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Seth Siegelaub, Michelangelo Pistoletto, Bruce Nauman, Art & Language, Gilbert & George ou Stlanley Brouwn. Na introdução faz uma contextualização às tendências artísticas do início dos anos 1960, mas ao longo do texto Celant nunca usa o termo livro de artista, portanto não o chega a definir como categoria artística, como o próprio título indica faz uma leitura do livro como obra de arte e termina o texto sem conclusões.

Lucy Lippard (1937) é escritora, ativista, crítica de arte e curadora norte-americana. É também a cofundadora, em 1976, da *Printed Matter, Inc.*, organização mundial que se dedica à divulgação e venda de publicações de artistas, sediada em Nova Iorque e ainda muito ativa. Lucy Lippard inicia a *Printed Matter, Inc.* com o artista Sol LeWitt. Lippard explica o porquê numa entrevista com Julie Ault: *Na época nós estávamos todos nos livros de artistas, porque eles pareciam outra maneira de fornecer arte para um público mais amplo*.[71]

Em 1973 publica o livro *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [72] , sobre o período de seis anos associados à arte conceptual. Numa nota da autora à edição de 1973 de *Six Years* escreve sobre o livro: *é basicamente uma bibliografia e lista de eventos organizados cronologicamente, cada ano começa com uma lista de livros publicados na altura e alguns eventos gerais que não podem ser listados em meses específicos. A lista de livros é seguida por um breakdown mensal de periódicos, exposições, catálogos, e obras incluídas nestes; simpósios, artigos, entrevistas e obras por artistas (alfabeticamente); e artigos gerais e eventos – usualmente nessa ordem.*[73]

Na listagem de livros presente em *Six Years* Lippard não faz distinção entre livros de artista e outros como catálogos ou livros teóricos. Embora *Six Years* seja uma das

[71] *We were all into artists' books at the time because they seemed yet another way to get art out to a broader audience.* Ault, "Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter", consultado 18/04/2014 em https://printedmatter.org/tables/41

[72] O título completo do livro é: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*

[73] *Is basically a bibliography and list of events organized chronologically, each year begins with a list of books published at the time and some general events that can not be listed in specific months. The list of books is followed by a monthly breakdown of periodicals, exhibitions, catalogs, and works included therein; symposia, articles, interviews and works by artists (alphabetically); and general articles and events - usually in that order.in* Lippard, *Six Years*, p. 3

primeiras obras teóricas que aborda o livro de artista, a autora não tem necessidade de definir o que é esta categoria, assim como com todas as outras categorias artísticas, estas são apresentadas por via de exemplos. A única referência que Lippard faz ao surgimento e crescimento do livro de artista nos anos 1960 é na introdução à reedição de *Six Years* de 1997, passamos a citar: *De 1966 a 1975 veio um bando de galerias cooperativas, uma maré de livros de artistas (que levou à formação em 1976 de Printed Matter e Franklin Furnace Archive)*[74].

Lippard irá escrever posteriormente vários artigos em revistas onde vai definir o termo livro de artista: "The Artists' Book Goes Public" (1977) ou "Conspicuous Consumption: New Artists' Books" (1985). Lippard termina o artigo de 1977 - "The Artists' Book Goes Public" com a ideia que o livro de artista se pode vender em supermercados, quiosques e aeroportos, e que os artistas poderão retirar grande proveito económico deste alargamento de circulação. Quando Lippard escreve o artigo "Conspicuous Consumption: New Artists' Books", doze anos mais tarde, revela o seu desencanto por o livro de artista não ter encontrado o seu lugar na circulação da arte contemporânea e nota que ainda é preciso definir o que é um livro de artista para um público não especializado.

Clive Phillpot é escritor, curador, antigo director das bibliotecas do Chelsea School of Art, em Londres, a partir de 1970[75] e depois do MoMA, em Nova Iorque, entre 1977 e 1994, onde iniciou a coleção de livros de artista em 1977[76], colaborador de *Printed Matter* e *Franklin Furnace.* Phillpot participa ativamente desde 1972 para a discussão sobre a definição de livro de artista, altura em que começou a escrever sobre livros

---

[74] *From 1966 to 1975 came a flock of cooperative galleries, a tide of artists' books (which led to the formation in 1976 of Printed Matter and the Franklin Furnace Archive)*. *In* Lippard, "Escape Attempts", *Six* Years, p.XXII.
Franklin Furnace Archive foi fundado em 1976, em Nova Iorque, pela artista Martha Wilson, com a missão de apoiar artistas que escolhem a publicação como meio artístico e democrático. A colecção de livros de artista foi adquirida pelo MoMA em 1993, inclui 7700 títulos de livros publicados a partir de 1960.

[75] Segundo Phillpot foi na biblioteca do Chelsea School of Art que ele entendeu que a biblioteca podia ser o local onde os alunos podiam ver e manusear arte, não apenas publicações com reproduções de obras de arte. E que esse papel se tornou obrigatório para a biblioteca como local para a educação artística. (Phillpot: 2013.13 e 14)

[76] Numa conversa entre Clive Phillpot, Lionel Bovier e Christophe Cherix, o antigo director da Biblioteca do MoMA explica como fazia as aquisições:
... my principal source for acquisition – and for looking- was Printed Matter. In addition I established an ‚open door' policy for visiting artists and publishers who came regularly from North America, Europe, and even further afield, and I would frequently buy books and other publications from them on the spot.
In Booktrek, p. 5

para a revista *Studio International.* Durante a década de 1970 continua a escrever sobre livros de artista em revistas como: *Art Monthly, Artforum, Art Journal* e *Art Documentation.* Contribuiu com inúmeros textos para catálogos sobre livros de artista, como por exemplo *Artists/author – contemporary artists' books*, em 1998. Em 2013 Phillpot lança o livro *Booktreck*, onde reúne uma seleção de ensaios sobre o livro de artista escritos entre 1972 e 2010, período em que surge e se define o termo livro de artista, se inicia a análise crítica e se desenvolve a história do livro de artista até à atualidade.

Phillpot é um dos autores que mais tem contribuído para a definição do termo livro de artista. Em 1976 define o livro de artista como um livro onde o artista realiza uma obra de arte, produzido em massa, de tiragem ilimitada, não assinado e não numerado. Em 1980 alarga esta definição, num artigo publicado no *Art Journal*, explicando que o livro de artista não precisa de estar dependente da forma do livro. Phillpot passa a utilizar o termo *book art* e mais tarde a *bookworks*[77], no artigo de 1978 " Some questions about book art" explica: *"Livros de artistas" é um termo mais comummente aceite do que "arte do livro", no entanto, eu prefiro o último, já que os "livros de artistas" definem essas obras pela profissão (ou educação) e não pelas qualidades das próprias obras.*[78]. Phillpot explica que há uma tendência de nomear as categorias artísticas pelo meio que estas usam, como é exemplo: video art, body art, mail art, daí fazer mais sentido a denominação book art em vez de artist´s book. Os diagramas desenhados pelo autor ajudam a clarificar a terminologia.

No artigo de 1982 "An ABC of Artists' Books Collections" Phillpot define cada um dos conceitos: *book, art book, artist's book, book art, bookwork e book object*. Aqui numa tradução para português de Paulo Silveira:

[77] Bookworks = Livros em que a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas à obra. No artigo "Bookworks revisited", de 1980, aqui traduzido por Paulo Silveira em *A página violada*, p. 46. Segundo Clive Phillpot o termo bookworks foi usado pela primeira vez em 1973 para a exposição *Artists'Bookworks*, organizada por Martin Attwood do British Council. *In* Phillpot, *Booktreck*: 2013.146

[78] *'artists' books' is more commonly accepted term than 'book art', however i prefer the latter, since 'artists' books' defines these artworks by the profession (or education) rather than by the qualities of the works themselves. In* Phillpot, *Booktreck*, p. 60

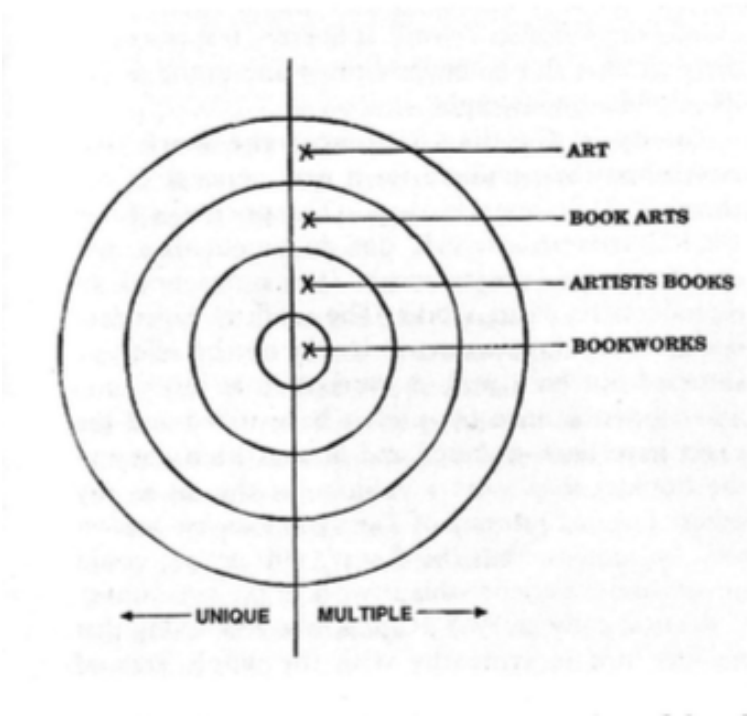


Fig. 1.1 Clive Phillpot, Diagrama Artforum, 1982

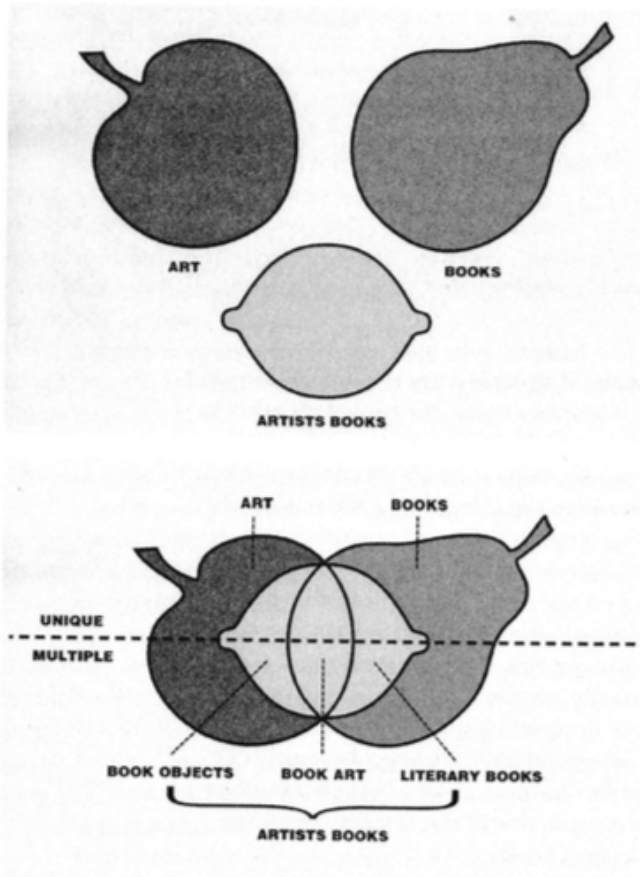


Fig. 1.2 Clive Phillpot, Fruit Salad, 1993

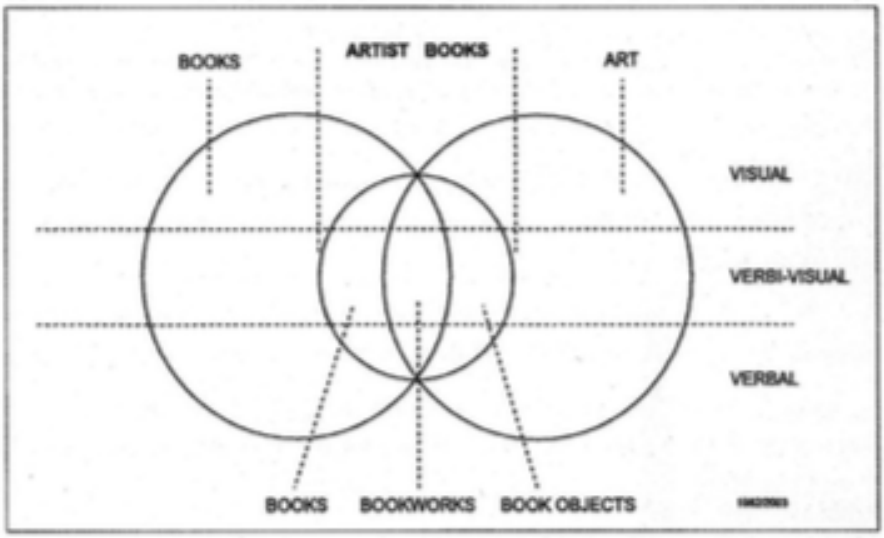


Fig. 1.3 Clive Phillpot, Outside of a Dog, 2003

Livro *Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.*

Livro de arte *Livro em que a arte ou o artista é o assunto.*

Livro de artista *Livro em que o artista é o autor.*

Arte do livro *arte que emprega a forma do livro.*

Livro-obra *obra de arte dependente da estrutura de um livro.*

Livro-objecto *objecto de arte que alude à forma de um livro.*[79]

No texto "Books by artists and books as art" publicado, em 1998, no catálogo *Artists/author – contemporary artists' books* Phillpot enuncia as categorias que podem ser incluídas no vasto reino do livro de artista: revistas e páginas de revistas (com um projeto artístico), *assemblings*, antologias, escritos, diários, *statements*, manifestos, poesia visual, *wordworks*, pautas, documentação, reproduções, diários gráficos, álbuns, inventários, obras gráficas, banda desenhada, livros de ilustração, *page art, mail art, book art* e *bookworks*[80]. Phillpot conclui que esta classificação é provisória porque a área do livro de artista continua a expandir.

[79] Paulo Silveira, op cit., p. 47 e 48.

[80] Para esta classificação da área do livro de artista não é feita a tradução para português de alguns termos dado não existir equivalência com a língua inglesa.
No presente capítulo a área estudada do livro de artista é mais restrita do que a apresentada por Phillpot, esta classificação que o autor apresenta faz sentido para uma coleção como a que reuniu para a biblioteca do MoMA.

Phillpot acompanha ativamente há cinco décadas a área do livro de artista[81] e é o teórico responsável pelo papel pioneiro atribuído aos livros de Ed Ruscha.

No inverno de 1976/77 a revista nova-iorquina *Art–Rite*[82], dirigida por Mike Walter Robinson e Edit DeAk, publica um número sobre livros de artista "Statements on artists' books by fifty artists and art professionals connected with the medium". O que torna esta revista a primeira publicação a analisar um enquadramento crítico e teórico para a definição do livro de artista, na década seguinte ao surgimento do livro de artista como categoria artística autónoma. No editorial da revista são lançadas as questões aos participantes: qual a visão sobre assuntos ligados ao livro de artista, e quais as potencialidades e dificuldades ligadas a esta forma artística? O mesmo editorial conclui com a noção que a qualidade das ideias apresentadas contribui para a mais genuína definição de livro de artista. Algumas destas definições podem ser lidas no final do presente capítulo em **1.1. Algumas possíveis definições de livro de artista**.

Ulises Carrión (1941/1989) artista[83] mexicano, começou a sua carreira na literatura, na década de 1960 vem para Amesterdão onde criou inúmeros livros, desenvolveu teoria sobre livros de artista e em 1975 inventa um novo tipo de livraria, a *Other Books & So* [84]. O postal da livraria divulgava um espaço para exposição e distribuição de : *Outros livros, não livros, anti livros, pseudo-livros, quase livros, livros*

[81] *During the five decades that saw its emergence, identification, categorization, institutionalization, and spread, the artist's book has regularly transformed itself, shifting it's shape(s), modifying its declared origins, and altering its modes of distribution.* Lionel Bovier *in Booktrek*, p. 6

[82] Revista tipo fanzine publicada entre 1973 e 1978, era distribuída gratuitamente em Nova Iorque. Segundo palavras da sua editora Edit DeAk: *Éramos três desconhecidos, não tínhamos dinheiro, não tínhamos fama e não conhecíamos ninguém no mundo da arte. Mas isso era perfeito, nós éramos totalmente livres. Queríamos o nosso próprio pedaço, não importando quão feio, barato ou merda ele ia ser. E nós queríamos que as pessoas depois de lerem a deitassem fora. Nós não queríamos contribuir para aumentar o valor da arte. A Art Rite não era feita para colecionadores e galerias. In* Melim, Regina, *Jornal de borda,* n. 2, Novembro 2015

[83] No texto de João Fernandes, para a exposição antológica *Ulises Carrión Dear reader. Don't read* patente no Museo Reina Sofia (2016), Carrión é descrito como: *Writer, artist, publisher and bookseller, archivist, essayist and author of radio programs, performer, filmmaker (cinema and video), aesthetic operator and cultural agitator.* João Fernandes, "Art as subversion: make and remake to make anew", in SCHAEREN, Guy; *Ulises Carrión - Dear reader. Don't read.,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016, p. 37

[84] Em Março de 1975, três semanas antes da livraria abrir, Ulises Carrión enviou mil cartas a artistas, escritores e editores a solicitar livros. A livraria encerra em 1978 e torna-se num arquivo.

concretos, livros conceptuais, livros estruturais, livros de projetos, livros simples, múltiplos, cartazes, postais, discos, cassetes.[85]

No mesmo ano em que inaugura a livraria Ulises Carrión publica o ensaio *The new art of making books*[86]. Carrión preferia o termo *bookwork* ao termo livro de artista, ideia que desenvolve no ensaio *Bookworks Revisited* (1979). O ensaio começa por ser uma conferência "Options in the independent Art Publishing" no *Visual Studies Workshop of Rochester*, Nova Iorque, depois publicada em 1980 na Print Collector's Newsletter, Nova Iorque, Março/Abril. Neste ensaio Carrión identifica que a primeira vez que teve contacto com o termo *bookworks* foi em 1974, no catálogo *Artist's Bookworks*, publicado pelo British Council em Londres. Para Carrión: *Livros-obra (bookworks) são livros em que a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina as condições de leitura intrínsecas ao trabalho...*[87] ... E continua: ... *são livros que incorporam como elemento formal a natureza sequencial dos livros e os processos de leitura.*[88]. Para Carrión é importante a ideia de série de páginas, é isso que distingue *bookwork* de livro-objeto, este último tem uma aproximação escultural.[89]

De acordo com Anne Moeglin-Delcroix, Ulises Carrión foi o primeiro artista a teorizar sobre o livro de artista[90].

Ulises Carrión estudou literatura e filosofia no México, e sua primeira atividade foi como escritor, com vários livros publicados. Em 1964 vem para a Europa e toma contacto com livros de artista, através da *Beau Geste Press*, em Devon. Em 1972 publica o seu primeiro livro de artista *Sonnets*, cujo conteúdo são versões de um poema de Dante Gabriel Rosseti[91]. O material favorito para Carrión era a

---

[85] *other books, non books, anti books, pseudo books, quasi books, concrete books, conceptual books, structural books, project books, plain books, multiples, posters, postcards, records, cassetes. JAB* 30, Outono 2011, p.6

[86] A reflexão sobre este ensaio é apresentada no capítulo VI, na secção com o mesmo título.

[87] *Bookworks are books in which the book form, a coherent sequence of pages, determines conditions for reading that are intrinsic to the work In Bookworks revisited*, *Second thoughts,* Amesterdão, 1980, p. 68

[88] *...they are books that incorporate as a formal element the sequential nature of books and the reading process. In* Donna Conwell, *Personal Worlds or Cultural Strategies?*
Consultado 18 Agosto 2014 em
http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html

[89] *In Bookworks revisited*, p.57, *Second Thoughts*

[90] Ideia presente no texto "Other Books", in *On Books*, p. 107

[91] Dante Gabriel Rosseti (1828/1882) pintor e poeta inglês pré-rafaelita.

linguagem[92], assim além dos livros, foi muito ativo na *mail art*, carimbos, periódicos, vídeos, filmes, performances, televisão e rádio; tudo áreas inovadoras nos anos 1960 e fora das tradicionais belas-artes. Qualquer uma das áreas de eleição de Carrión possibilitava o alargar da distribuição da obra de arte, para lá das convencionais galerias comerciais e museus.

Carrión não se tornou uma figura relevante na literatura mas sim nas artes visuais, os seus livros eram executados manualmente pelo próprio, com tiragens limitadas e o autor dava especial atenção à distribuição e circulação das obras, como trabalho integrante na produção do artista, por serem estas que causam o movimento e a comunicação de ideias. No ensaio escrito em 1979 *Personal Worlds or Cultural Strategies?* Carrión clarifica: *Onde está a fronteira está entre o trabalho do artista e a organização e distribuição reais do trabalho? Quando um artista se preocupa em escolher um ponto de partida, ao definir o âmbito, ele tem o direito de incluir a organização e distribuição do trabalho como elementos de seu próprio trabalho e, ao fazê-lo, o artista está a criar uma estratégia que será transformada num elemento formal constituinte do trabalho acabado.*[93]

Joan Lyons edita, em 1985, a primeira antologia de ensaios críticos sobre livro de artista intitulada *Artists' Books: a critical anthology and source book*. Esta antologia reúne textos realizados desde 1977 por Dick Higgins, Lucy Lipard, Clive Phillpot, entre outros, contém também a primeira bibliografia detalhada sobre o livro de artista, assim como uma listagem de arquivos. Lyons fundou em 1971 a Visual Studies Workshop Press, onde foi editora e autora de cerca de 450 livros de artista até à atualidade. A Visual Studies Press está ativa desde o período em que se iniciou a reflexão sobre o livro de artista como categoria artística autónoma.

---

[92] *I began as a man of letters, but time came when I realized that this arena was too confining for me and I could not continue writing stories and tales in the traditional sense. Now language continues to be my raw material but nothing more than that.*
Donna Conwell, *op. cit.*

[93] *Where does the border lie between artist's work and the actual organization and distribution of the work? When an artist is concerned about choosing a starting point, while defining the scope, he has the right to include the organization and distribution of the work as elements of his own work and, in doing so, the artist is creating a strategy which will be turned into a formal element constituent of the finished work.* (Ed.) AGIUS, Juan; *Art? Skill? Technique? – Ulises Carrión's Cultural Strategies and Communication Tactics – Five Reports*, Ediciones La Bahía, Heras,2013
In Rodrigo Alonso *"Margin notes Ulises Carrión in the Eighties"*, 2013, p. 16 e 17
Consultado 18 Agosto 2014 em
http://edicioneslabahia.com/pdf/libro-ulises-carrion.pdf

No enquadramento teórico sobre a história do livro de artista, dentro da história da arte internacional, a autora de referência é Johanna Drucker (1952), com o livro *The Century of Artists' Books*, publicado em 1994[94]. Drucker efetuou o primeiro estudo histórico sobre as explorações do livro enquanto conceito artístico, a autora possui um longo currículo na edição de livros de artista, assim como ensaios, combinando com a docência, atualmente na UCLA (University College Los Angeles). Drucker é membro do *advisory board* da revista *JAB – Journal of Artists' Books*, para onde tem escrito inúmeros artigos. Este periódico surge também em 1994, fundado e editado por Brad Freeman, após mais de vinte anos continua a publicar dois números por ano, uma grande contribuição para o aumento da reflexão crítica sobre o livro de artista.
No ano seguinte à obra *The Century of Artists'Books* é publicado, na Europa, por Stephen Bury (1954)[95] *Artists' books – the book as a work of art, 1963-1995*, e em 1997 Anne Moeglin-Delcroix[96] edita *Esthétique du livre d'artiste*, livro em formato de catálogo, com muitas ilustrações a cores. No texto deste livro "Qu'est ce qu' un livre d' artiste?" Moeglin-Delcroix enumera as características do livro de artista na história da arte como um objecto de intermedia ligado às formas do livro, em paralelo com o *livre ilustré* e o livro-objecto. Para a autora *livro ilustrado* consiste *em manter a arte do livro como um negócio de salvaguarda, de conservação da tradição (...) isso para preservar o desaparecimento do fabrico artesanal do livro condenado pela sua industrialização*[97]. O livro objecto é uma escultura, um objecto único, por vezes impossível de ler ou folhear[98]. Moeglin-Delcroix utiliza também o termo livro-projeto para definir os livros resultantes de happenings e performances. A autora baliza a história do livro de artista a partir das publicações de Marcel Broodthaers, iniciadas em 1961.

---

[94] No primeiro parágrafo do preâmbulo livro *The Century of Artists' Books* Drucker escreve:
The Century of Artists' Books provides an overview of the development of this artform by mapping a history of major areas of activity in artists' books over the last hundred years and offering a critical structure for looking at work in this field. pág. xvii

[95] Stephen Bury foi professor no Chelsea School of Art e Head of Modern English Collections na British Library.

[96] Anne Moeglin-Delcroix foi professora de filosofia da arte na Universidade de Paris – Sorbonne. Reuniu a coleção de livros de artista do Département des Estampes et Photographie da Bibliothèque National, em Paris. O seu primeiro título sobre livro de artista data de 1985 e foi editado pelo Centro Georges Pompidou.

[97] *Livre ilustré* consiste *à tenir l'art du livre pour une entreprise de sauvegarde, de conservation de la tradition* (...) contra a vulgaridade dos meios modernos de reprodução. *Il s'agit donc de préserver de la disparition la fabrication artisanale du livre condamnée par son industrialisation.* Moeglin-Delcroix, *op. cit.,* p. 37 e 38.

[98] Moeglin-Delcroix, *op. cit.,* p. 19

A bibliografia portuguesa sobre o livro de artista tem a primeira data em 1983, dez anos após o termo artist's book surgir nos E.U.A. Irene Buarque comissaria na Galeria de Alverca uma exposição intitulada "Livro de artista". O catálogo desta exposição é a primeira fonte bibliográfica onde se encontra o termo livro de artista em Portugal. Este catálogo não contém texto, apenas um breve c.v. de cada artista presente na exposição. Em 1998 uma exposição com o mesmo nome e também comissariada por Irene Buarque é inaugurada na Sociedade Nacional de Belas Artes. No texto para o catálogo escrito pelo diretor da instituição – o artista Fernando Azevedo, podemos ler:

O livro de artista é acima de tudo, uma "ideia de livro", ou seja, um objecto que é uma ideia de uma coisa, é outra coisa e lembra sempre, afinal aquilo que esquece.[99]

No mesmo catálogo escreve a comissária Irene Buarque:

Aquele livro que se vê... que se lê plasticamente, onde a sua forma, a sua textura, a sua matéria é o seu texto... mas há sempre o pretexto para desenhar, pintar, recortar, colar, esculpir, podendo sentir o seu corpo, tocar, além de olhar e imaginar. Viajar pelas suas imagens, pelas suas histórias, pela sua presença.[100]

Em 1992, integrada na Feira do Livro de Lisboa, decorre a exposição *Livro de Artista*, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa e pela editora Assírio & Alvim[101]. Para a exposição foi produzido um catálogo com textos de vários autores. Num dos textos introdutórios pode ler-se a definição de livro de artista, da autoria de Fernando Aguiar:

O livro de artista é um livro do qual só é realizada uma única cópia.

É um livro cujas características o distinguem de qualquer outro, quer em termos de conteúdo quer em relação ao suporte, isto é, à forma e aos materiais com que é construído.

Em última análise, o livro de artista é uma obra de arte criada sob o conceito de livro.

---

[99] BUARQUE, Irene; *Livro de Artista*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1998, sem número de página

[100] BUARQUE, Irene; *Livro de Artista*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1998, sem número de página

[101] A exposição *Livro de Artista* decorreu nos meses de Maio e Junho na Feira do Livro de Lisboa e nos meses de Agosto e Setembro no Palácio Galveias, ambas as exposições contaram com as obras de 93 artistas, portugueses e estrangeiros. Dos artistas portugueses podemos salientar a presença de livros de: Helena Almeida, René Bertholo, Lourdes Castro, Mário Cesariny, Jorge Martins e Alberto Pimenta.

No texto seguinte do catálogo, da autoria de Paulo Pereira, pode voltar a ler-se no primeiro parágrafo que o livro de artista é um *objecto bibliográfico de carácter único* que contraria o *editado e publicado.*
Assim, para os organizadores desta exposição, o livro de artista é um livro de exemplar único, o que se opõe ao espírito do livro de artista que surge em contexto internacional nos anos 1960, encarado como um múltiplo democrático.

Na bibliografia em língua portuguesa outro texto a destacar é da autoria de Paulo Silveira, *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*[102], publicado em 2001 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Universidade onde o autor realizou o seu bacharel, mestrado e doutoramento, com a tese "As existências da narrativa no livro de artista", e onde também leciona.

Na atualidade são referência os estudos de Sarah Bodman e Tom Swoden[103], ambos dirigem o Centre for Fine Print Research – University of the West of England, em Bristol. Em 2010 editam *A Manifesto for the Book*, que reflete sobre a noção de livro de artista desafiada pelo ecrã do computador. Este livro reúne uma série de ensaios, estudos de caso e entrevistas conduzidas por Bodman e Swoden. A cada um dos entrevistados foi pedida uma árvore/diagrama sobre a área do livro de artista (ABTREE) e uma reflexão sobre qual o cânon para o livro de artista no século XXI. Sarah Bodman e Tom Swoden propõem que o termo publicação de artista substitua o termo livro de artista, para que passe a incluir zines, álbuns de luxo, folhetos, livros alterados, esculturas, livros únicos, múltiplos, e-books, blogues, podcats, vídeos, e *ephemera*, como postais, autocolantes e crachás.

Na bibliografia mais recente, como *NO-ISBN – on self-publishing*[104], é defendido o publicar como prática artística, em detrimento do termo "antiquado" – livro de artista, este *mascara o impacto cultural de projetos abertos à intervenção, reprodução, propagação, e expansão do domínio artístico enfatizando o objeto em detrimento do processo*, segundo palavras de Sylvie Boulanger[105], diretora do CNEAI (Centre

[102] Este livro é citado várias vezes ao longo da presente dissertação.
[103] Sarah Bodman e Tom Swoden são também artistas, investigadores e curadores.
[104] (Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes; *NO-ISBN – on self-publishing*, Salon für Kunstbuch e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colónia, 2015
[105] masks the cultural impact of projects open to intervention, reproduction, propagation, and expansion

National Édition Art Image). O publicar como prática artística vem como resposta a um contexto recente de crise financeira, ao qual o meio artístico teve de se adaptar, os artistas recusam criar objetos de luxo e tomam partido do fluxo das tecnologias digitais para disseminação, desafiando o modelo clássico de distribuição, distribuir passa a ser parte integrante de um projeto artístico de publicação; por outro lado as instituições têm uma estrutura mais leve, são temporárias e migram a sua localização. A ideologia do livro de artista, nos anos 1960, *foi construída sobre a utopia da emancipação (...) ser o próprio a produzir significava a emancipação da ditadura das instituições. O infiltrar nas redes de distribuição autónomas implicava uma luta contra monopólios: o monopólio intelectual dos críticos de arte e o monopólio financeiro das galerias. Publicar em número ilimitado ou praticar uma distribuição gratuita liberta do sistema de mercado ao dominar o processo de criação de valor.*[106] Esta ideologia regressa no século XXI, a publicação como prática artística faz uma crítica e um diagnóstico ao momento atual da arte contemporânea.

Publicar é uma forma de expressão artística onde proliferam obras, atualmente tem tantos e tão diversos intervenientes pelo mundo que é difícil acompanhar a dimensão do que se faz. No livro *Publishing as Artistic Practice*[107], sobre as práticas, os processos, as regras e as condições do publicar, Annette Gilbert[108] refere que este é o momento para trazer a publicação para o centro dos discursos académicos e das teorias da arte, para investigar não só a questão do significado de publicar *para* as práticas artísticas, mas também a possibilidade e o significado de publicar *como* prática artística. Mudando a enfâse do artefacto – o livro de artista, para a prática – o publicar, entende-se como prática algo que é feito de forma regular[109]. No livro *Publishing as Artistic Practice* Annete Gilbert cita a fotografa e escritora Delphine

---

of the artistic domain towards culture by emphasizing the object rather than the process.in Sylvie Boulanger, "The phenomenon of Micro-edition: A silk road", in (Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes, op. cit., p. 251

[106] *(The ideology of the artist's book) was constructed upon the utopia of emancipation (...) To produce oneself meant to emancipate from the dictatorship of institutions. To infiltrate the autonomous networks of distribution (libraries, mail art, royalty free distribution) implicated a fight against monopolies: the intellectual monopoly of art critics and the financial monopoly of galleries. To publish in unlimited numbers or to practice gratuitous distribution amounted to liberating oneself from the market system by mastering the process of creating value.* Ideias desenvolvidas no artigo de Sylvie Boulanger, "The phenomenon of Micro-edition: A silk road", p. 252

[107] (Ed.) GILBERT, Annette; *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlim, 2016

[108] Investigadora na Freie Universitaet, em Berlim.

[109] Annete Gilbert, "Publishing as Artistic Practice", in (Ed.) GILBERT, op. cit., p. 7 e 8

Bedel: *Ao contrário do livro de artista que se refere diretamente ao livro como obra de arte, 'publicar' transfere os aspectos socioeconómicos, técnicos e legais de divulgação da obra do artista - a atividade de torná-la pública para um público específico.*[110] A maioria destes projetos contemporâneos de publicação recusam o ISBN, são autopublicados, impressos por processos digitais caseiros ou em pequenas gráficas, com acabamentos feitos de forma manual. Publicar é uma forma de fazer cultura. Annete Gilbert termina o seu artigo escrevendo: *O campo da publicação como prática artística está vinculado ao momento do seu aparecimento e destaca-se pela sua extrema contemporaneidade: é parte de uma paisagem de media em contínua mudança é moldada por perturbações económicas e institucionais, mudanças discursivas nos campos legais, políticos e artísticos bem como renegociações de conceitos de autoria, criatividade, esfera pública, e acessibilidade. Não só publicar fica na intersecção destes desenvolvimentos mas está ativamente a apresentar novas rupturas. (...) Ainda é imprevisível se as ideias e conceitos emergentes no contexto da publicação como prática artística terão um "impacto Duchamp" mais tarde - mas pelo menos alguma coisa está a acontecer que está mergulhada numa grande abertura cultural e espaços abertos, novos começos e percepções mais profundas.*[111]
Esta citação de Annete Gilbert faz uma conclusão muito clara sobre o momento atual.

Ao longo do presente corpo teórico continuaremos a usar a terminologia - livro de artista, e não - publicar como prática artística porque, embora o território seja pequeno em Portugal, o conceito livro de artista está mais implementado do que o publicar como prática artística.

---

[110] *As opposed to the artist book that refers directly to the book as a work of art, 'publishing' transfers the socioeconomical, technical, and legal aspects of dissemination of the artist work – the activity of making it public to a specific audience.* Delphine Bedel, " Meta\Books – Publishing as artistic practice", in (Ed.) GILBERT, op. cit., p. 36

[111] *The field of publishing artistic practice is bound to the moment of its emergence and stands out for its extreme contemporaneity: it is part of a continuously changing media landscape that is shaped by economic and institutional upheavals, discursive shifts in legal, political, and artistic fields as well as renegotiations of concepts of authorship, creativity, the public sphere, and accessibility. Not only does publishing stand at the intersection of these developments but it is actively introducing new ruptures. (...) It is still unforeseeable whether the ideas and concepts emerging in the context of publishing as artistic practice will have a "Duchamp-like" impact later – but at least something is happening that is steeped in a grand cultural openness and open spaces, new beginnings and deeper insights. In* Gilbert, op. cit., p. 34 e 35.

1.1. Algumas possíveis definições de livro de artista

Neste capítulo é apresentada uma seleção de definições de livro de artista, realizada a partir de uma vasta pesquisa iniciada em 2003, tendo sido escolhidas definições escritas entre os anos 70 do século XX, época em que se inicia a reflexão crítica sobre o livro de artista, e a atualidade; estas definições estão organizadas de forma cronológica. Pretende-se com esta listagem clarificar algumas ideias ligadas à categoria artística do livro de artista, sabendo de antemão que não existe uma definição precisa de livro de artista, assim como não existem definições estanques para qualquer categoria artística. É da natureza dos artistas ultrapassar e redefinir fronteiras na arte, mas é também da natureza humana a necessidade de definir e categorizar. No século XXI ainda subsiste a problemática da definição de livro de artista, mais do que em qualquer outra disciplina artística.

Dado que a grande maioria de textos de reflexão produzidos sobre o livro de artista são de origem norte americana optámos por incluir nesta investigação as citações na versão original inglesa. Existe na língua inglesa uma vasta terminologia ligada ao livro como obra de arte que não encontra tradução ou uso em português: book art, bookwork, bookness, book object, alterated book[112]. A grande discussão que ocorreu nos países de língua inglesa a partir dos anos 1970 foi sobre onde colocar o apóstrofe no termo "artists books", a maioria dos autores optou por "artists' books". Mas esta discussão parece distante em Portugal, onde o termo livro de artista não consta nos dicionários de português[113].

Como já foi referido na introdução a este corpo teórico, o termo livro de artista surge em 1973 na exposição do Moore College of Art, em Filadélfia, organizada por Diane Perry Vanderlip[114]. A partir daqui o termo foi-se disseminando, dado que a exposição foi itinerante pelos Estados Unidos da América e com várias revisões críticas pela imprensa especializada. No mesmo ano Clive Phillpot tentou implementar o termo *book art* a partir do artigo publicado na revista *Studio International*, desligando o termo da função do criador e enfatizando a obra de arte[115].

---

[112] No livro *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Paulo Silveira traduz para português do Brasil alguns termos, por exemplo *bookart* é arte do livro, *bookwork* é livro-obra e *book objet* é livro-objecto.

[113] Por exemplo a edição de 2011 do *Dicionário do Português Atual Houaiss* inclui os termos: livro brochado, livro cartonado, livro comercial, livro de bolso, livro de bordo, livro de cabeceira, livro de notas, livro de ocorrências, livro de ouro, livro de ponto, livro de registo, livro de tombo, livro didático, livro fiscal e livro negro.

[114] Ault, *op. cit.*

[115] Actualmente no Reino Unido é mais comum o uso do termo *book art* do que *artist's book*.

Tendo em atenção as evoluções culturais e tecnológicas as definições de livro de artista foram se alterando. Nos anos 1960, aquando da origem do livro de artista como categoria artística, é referido com regularidade o objecto múltiplo democrático[116], por reação crítica à galeria de arte e pela acessibilidade dos meios de impressão, um objecto artístico cuja produção em massa não o desvirtua. Ao longo dos anos 1960 e 1970 o livro de artista está muito ligado à arte conceptual por ser um meio para o uso da palavra. Durante as décadas seguintes nas definições de livro de artista a ênfase é dada aos elementos formais, materiais e processuais (Hubert: 1999.7)[117], é na década de 80 que o livro de artista é historicamente aceite, se institucionaliza e que começam a proliferar coleções (Philpot: 2013.18) mas é também a década em que o mercado da arte torna o livro de artista uma obra não acessível e não democrática, negando a sua origem, ganham protagonismo as edições limitadas, numeradas, assinadas, livros únicos e feitos à mão. Em meados dos anos 1990 voltam-se a alterar as condições de impressão e distribuição para o livro de artista. Desde os anos de 2000 que é incluído o livro digital neste alargar de definições sobre o livro de artista, o livro em formato digital traz de novo a filosofia do objecto acessível e democrático, iniciado nos anos 1960. É de 2010 a única entrada que encontrei para o termo livro de artista num livro de referência, organizado de A a Z, foi publicada em *The Oxford Companion to the Book.*

Passamos às definições de livro de artista, organizadas de forma cronológica:

O livro é um meio que não requer exibição, apenas ser lido, e a participação mental ativa do leitor. O livro não impõe um sistema de informação par além da imagem e da palavra impressas (...) É somente outro espaço, um que naturalmente coincide com a palavra falada, com o maior grau de entropia na arte, e pode, portanto, ser considerado uma obra de arte.[118]

Germano Celant, *Book as artwork 1960/1972*, 1972, p. 16 e 17

[116] Segundo Sol LeWitt, durante os anos 1960 e 1970, o livro de artista deveria ser tão barato quanto um bilhete de cinema (Phillpot: 1993/2013.161).

[117] Hubert, Renée Riese e Hubert, Judd; *The cutting Edge of Reading: Artists' Books*, Granary Books, Nova Iorque, 1999. Consultado em http://www.gwenjpenner.com/thesis/discover%20ch%201.pdf

[118] The book is a medium that requires no visual display, other than to be read, and the active mental participation of the reader. The book imposes no information system but the printed image and the word (...) It is only another space, one that naturally coincides together with the spoken word, with the highest degree of entropy in art, and can therefore be considered an art work.

Um livro é uma sequência de espaços. Cada um destes espaços é observado num momento diferente - um livro é também uma sequência de momentos. Um livro não é uma caixa de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador das palavras.[119]

Ulises Carrión, "The new art of making books", 1975

Versão electrónica. Recuperada em 2012, Fevereiro 1, de http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf

1. Um livro oferece uma alternativa para a divulgação da arte se não se encaixar convenientemente nas paredes da galeria ou no tempo da galeria. 2. Um livro permite apresentar imagens visuais e verbais em sequência (...) O livro para mim tem vantagens cada vez maiores: é facilmente expedível e embalável. Não quebra. É ainda mais facilmente armazenado. Não é pesado. Pode ser dado como uma lembrança para os amigos. Em suma - é bom poder transportar arte numa só mão![120]

Mary Fish, *Art-Rite,* #14, 1976, p.8

Quando se considera livros de artistas, dois tipos devem ser tidos em mente: o livro concebido como uma obra de arte única e o livro (como qualquer outro) que é projetado por um artista.[121]

Allan Kapprow, *Art Rite*, #14, 1976, p.9

O livro como alternativa à oferta de galerias e museus permite uma democratização da arte, uma descentralização do sistema artístico, uma vez que os livros podem ser distribuídos por correio, através de lojas de artistas, através da amizade; os livros ocupam menos espaço são portáteis, práticos e democráticos, e criam um relacionamento individualizado entre o consumidor e o artista, entre o proprietário e o criador. O livro produzido por artistas não é apenas um instrumento de

---

[119] A book is a sequence of spaces.
Each of these spaces is perceived at a different moment – a book is also a sequence of moments.
A book is not a case of words, nor a bag of words, nor a bearer of words.

[120] 1. A book offers one alternative to how one disseminates art if it does not fit conveniently onto gallery walls or into gallery time.
2. A book allows me to present both visual and verbal images sequently
(…) book has come for me to have ever increasing advantages: it is easily shippable and packable. It does not break. It is even more easily stored. It is not heavy. It can be given as a remembrance to friends. In short – how nice to be able to carry around one's art in one's hand!

[121] When you consider artists' books, two kinds should be kept in mind: the book conceived as an unique artwork and the book (like any other) that happens to be designed by an artist.

comunicação, mas também uma extensão da visão do artista alcançada através de diversos meios.[122]

Judith Hoffberg, *Art Rite,* #14, 1976, p.9

Os livros de artistas são, como qualquer outro media, um meio de transmitir ideias sobre arte do artista para o espectador/leitor. Ao contrário da maioria dos outros media, eles estão disponíveis para todos a baixo custo. Eles não precisam de um lugar especial para serem vistos. Eles não são valiosos excepto pelas ideias que contêm. Eles contêm o material numa sequência que é determinada pelo artista. (O leitor/visualizador pode ler o material em qualquer ordem, mas o artista apresenta-o como ele/ela pensa que deveria ser). As exposições de arte vão e vêm, mas os livros permanecem durante anos. São obras em si próprias, não reproduções de obras. Os livros são o melhor meio para muitos artistas que trabalham hoje. O material visto nas paredes das galerias em muitos casos não pode ser facilmente lido/visto nas paredes, mas pode ser mais facilmente lido em casa em condições menos intimidadoras. É o desejo dos artistas que suas ideias sejam compreendidas pelo maior número possível de pessoas. Os livros facilitam esta concretização.[123]

Sol LeWitt, *Art-Rite,* #14, 1976, p.10

Livros de artistas espalham a palavra - qualquer que seja a palavra. Até agora, o conteúdo da maioria deles não alcançou a acessibilidade da forma. O próximo passo é distribuir os livros nos supermercados, onde serão vistos por mulheres que não se atreveriam a passar a porta da Printed Matter (...). Tenho esta visão dos livros de artistas feministas nas bibliotecas escolares (passados debaixo das mesas), nos

[122] The book as an alternative to gallery and museum offerings allows a democratization in art, a decentralization of the art system, since books can be distributed through mail, through artists-run shops, through friendship; books take up less room are portable, practical and democratic, and create a one-to-one relationship between consumer and artist, between owner and creator. The artist-produced book is not only an instrument of communication, but also an extension of the artist vision achieved through mixed media.

[123] Artists' books are, like any other medium, a means of conveying art ideas from the artist to the viewer/reader. Unlike most other media they are available to all at a low cost. They do not need a special place to be seen. They are not valuable except for the ideas they contain. They contain the material in a sequence which is determined by the artist. (The reader/viewer can read the material in any order but the artist presents it as s/he thinks it should be). Art shows come and go but books stay around for years. They are works themselves, not reproductions of works. Books are the best medium for many artists working today. The material seen on the walls of galleries in many cases cannot be easily read/seen on walls but can be more easily read at home under less intimidating conditions. It is the desire of artists that their ideas be understood by as many people as possible. Books make it easier to accomplish this.

cabeleireiros, nas salas de espera dos ginecologistas, nos biscoitos das escuteiras...[124]

Lucy Lippard, *Art-Rite,* #14, 1976, p.10

Eu gosto de livros de artista porque são:

1. Portáteis

2. Duráveis

3. Baratos

4. Íntimos

5. Não-preciosos

6. Reproduzíveis

7. Históricos

8. Universais[125]

Pat Steir for *Printed Matter,Inc*, *Art-Rite*, #14, 1976, p.13

Os livros de artistas são livros ou folhetos produzidos em massa, publicados em números limitados apenas pela demanda, em que o artista documenta ou realiza ideias de arte ou obras de arte.[126]

Clive Phillpot, "Leaves of art: book art I Britain", 1977, *in Booktrek*, p. 42

O "LIVRO ARTISTA" é um produto da década de 1960, que já está a receber o seu segundo, e potencialmente permanente, fôlego. Nem um livro de arte (reproduções recolhidas de obras de arte separadas) nem um livro sobre arte (exegeses críticas

---

[124] Artists' books spread the word – whatever that word may be. So far the content of most of them hasn't caught up to the accessibility of the form. The next step is to get the books out into the supermarkets, where they'll be browsed by women who wouldn't darken the door of Printed Matter (…). I have this vision of feminist artists' books in school libraries (or being passed around under the desks), in hairdressers, in gynaecologists' waiting rooms, in Girl Scout Cookies…

[125] I like artists' books because they are:
1. portable
2. durable
3. inexpensive
4. intimate
5. non-precious
6. replicable
7. historical
8. universal

[126] Artists' books are mass-produced books or booklets, published in numbers limited only by demand, in which the artist documents or realizes art ideas or artworks.

e/ou escritos de artistas), o livro de artista é por si só uma obra de arte, concebido especificamente na forma de livro e frequentemente publicado pelo próprio artista. Pode ser visual, verbal, ou visual/verbal. Com algumas exceções, é um todo como peça, consistindo num trabalho em série ou série de ideias e/ou imagens – uma exposição portátil. Mas, ao contrário de uma exposição, o livro de artista não reflete as opiniões exteriores e permite ao artista contornar o sistema comercial da galeria, assim como evitar más interpretações por críticos e outros intermediários. Habitualmente não é caro, modesto no formato, e ambicioso no alcance, o livro de artista é também um veiculo frágil para pesadas cargas de crenças e ideias: é considerado por muitos a maneira mais fácil, fora do mundo artístico, em direção ao coração de uma maior audiência.[127]

Lucy Lippard, "The artist's Book Goes Public", 1977, *in Artists' books: A critical anthology and source book*, p. 45

... o "livro de artista" é uma obra de arte em si e deve ser abordado nestes termos. Pode ser separado em dois grupos distintos. Em primeiro lugar, o livro de edição impresso que, pela própria natureza do media empregue (processos de impressão comercial, como offset, fotocópia, etc.) geralmente assemelha-se na forma, não em conteúdo, estilo ou conceito, noutras categorias de livros. Em segundo lugar, o "livro-obra" único que muitas vezes desafia e contradiz as convenções anteriormente estabelecidas de "livro", e é o que mais radicalmente expande a definição.[128]

J. Apple, "The book as object/subject", *in Book works*, 1981, p. 7

---

[127] The "ARTIST'S BOOK" is a product of the 1960s which is already getting its second, and potentially permanent, wind. Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself. It can be visual, verbal, or visual/verbal. With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images – a portable exhibition. But unlike an exhibition, the artist' book reflects no outside opinions and thus permits artists to circumvent the commercial gallery system as well as to avoid misrepresentation by critics and other middlepeople. Usually inexpensive in price, modest in format, and ambitious in scope, the artist's book is also a fragile vehicle for a weighty load of hopes and ideals: it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience.

[128] …the "artists book" is an artwork in itself and must be approached on these terms. It can be separated into two distinct groups. First, the printed edition book which by the very nature of the media employed (commercial printing processes such as photo offset, Xerox, etc.) usually resembles in form, while not in content, style, or concept, other categories of books. Second, the one-of-a-kind "bookwork" which often defies and contradicts the previously established conventions of "book", and the most radically expands the definition.

... obras de artistas em forma de livros.[129]

W. Dane, "Newark Public Library", *Art Documentation, 1*, 1982, p. 173

Livros de artistas não são livros sobre arte ou artistas, mas livros como arte. Eles podem ser todos em palavras, todos em imagens ou suas combinações. Na melhor das hipóteses, são um animado híbrido de exposição, narrativa e objeto - potencial cinematográfico coexistente com êxtase de página dupla.[130]

Lucy Lippard, "Conspicuous Consumption: New Artists' Books", 1985, *in Artists' books: A critical anthology and source book*, p. 49

Pode-se sempre cair na definição duchampiana:
"É um livro de artista se um artista o fez, ou se um artista diz que é".[131]Lucy Lippard, "Conspicuous Consumption: New artists' book", 1985, *in Artists' books: A critical anthology and source book*, p. 53

O livro de artista é uma nova forma de leitura, incorporando interações inesperadas entre linguagem e formas tácteis e visuais. As suas investigações sobre a interação dos modos de comunicação ampliaram a definição da natureza e função do livro e da "leitura".[132]

Frances Butler, *Artists' Books: a critical anthology and source book*, 1985

... o termo " livro de artista", designa um livro a maior parte das vezes realizado, em todos os casos concebido, na sua totalidade por um artista.[133]

Anne Moeglin-Delcroix, "L'un et le multiple: bibliophilies", *in Sur le livre d'artiste,* 1985, p.34

---

[129] ...book-like works by artists.

[130] Artists' books are not books about art or on artists, but books *as* art. They can be all words, all images, or combinations thereof. At best they are a lively hybrid of exhibition, narrative, and object – cinematic potential co-existing with double-spread stasis.

[131] You can fall back on the Duchampian prop: "It's an artist's book if an artist made it, or if an artist says it is".

[132] The artist book is a new form of reading, incorporating unexpected interactions between language and tactile and visual forms. Its investigations of the interplay of communication modes enlarged the definition of the nature and function of the book, and of "reading" itself.

[133] …le terme de "livre d'artiste" désigne par tout ailleurs un livre souvent réalisé, en tout cas toujours *conçu,* en sa totalité, par un artiste.

Livros de artistas são obras concebidas por artistas em formato livro - ou algo vagamente parecido com um livro - em exemplares múltiplos ou únicos. Variados quanto ao assunto e ao design, estas obras de arte exploram a forma do livro de maneiras não convencionais.[134]

Lois Swan Jones e Sarah Scott Gibson, *Art Libraries and information services: development, organization, and management*, 1986, p. 151

...Book art pode ser vista como uma arte de ação, uma espécie de happening ou teatro, considerando a situação em que o trabalho é experienciado, e que exige a participação do leitor. O livro fica no centro de tal situação, mas a experiência da situação é controlada pelo leitor.[135]

P. Buchler, *Turning over the pages: books in contemporary art,* 1986, p.30

Embora ansiando evitar uma definição demasiado restritiva, o nosso largo entendimento de um livro de artista no contexto desta coleção é: um todo livro (i.e. normalmente um número de páginas ligadas umas às outras de alguma forma), ou concebido por (não necessariamente feito/impresso por) um artista, e normalmente de produção barata, em edição de múltiplo para grande circulação.[136]

Tate Gallery Library, "Acquisitions policy: artists' books", 1989, *in British Artists' books – Facing the page*, p. 5

... o que constitui um livro de artista realmente não importa. Para citar Joe McCarthy novamente, "se anda como um pato e fala como um pato, é um pato". Se se consegue pegar e ler, não importa se está em papel de jornal, não importa se tem picos através

[134] Artists' books are works designed by artists in a book format – or something vaguely resembling a book – in either multiple copies or unique one-only issues. Varied as to subject and design, these works of art explore the book form in unconventional ways.

[135] ...'book art' can be seen as an art of action, a kind of happening or theatre, concerned with the situation in which the work is experienced, and which demands the reader's participation. The book of course remains at the centre of such a situation, but the experience of the situation itself is controlled by the reader.

[136] Although anxious to avoid too restrictive a definition, our broad understanding of an artists' bookwork in the context of this collection is: a book (i.e. normally a number of pages attached to each other in some way) wholly, or primarily conceived by (though not necessarily actually made/printed by) an artist, and usually produced in a cheap, multiple edition for wide dissemination.

dele, ou qualquer outra coisa. Eu gostaria de ver o ressurgimento da necessidade de livros de artistas.[137]

Lawrence Weiner, *Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books,* 1989

In Umbrella, volume 13, number 1, 1990, pg. 3, consultado 8 janeiro, 2014 em: http://indiamond6.ulib.iupui.edu/cdm/compoundobject/collection/Umbrella/id/1691/show/1657/rec/45

Arte do livro refere-se a livros que são eles próprios obras de arte e que experimentam com o formato tradicional de livro...[138]

National Art Library, *A policy for the development of the collections,* 1992, p.2

É fácil afirmar que um livro de artista é um livro criado como uma obra de arte original, em vez de uma reprodução de uma obra pré-existente. E também, que é um livro quando integra os meios formais, da sua realização e produção, com os conteúdos temáticos e estéticos. De qualquer modo esta definição levanta mais questões que respostas: o que é uma obra de arte "original"? Tem que ser um trabalho único? Pode ser uma edição? Um múltiplo? Quem é o fazedor? É o artista que tem a ideia? Ou só se ele/ela fizer todo o trabalho envolvido na produção – imprimir, pintar, encadernar, fotografia, ou tudo o mais que estiver envolvido?[139]

Johanna Drucker, "The Artist's Book as Idea and Form", *in The century of artists books,*1994, p. 2

Livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência, final o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo

---

[137] ...what constitutes an artist's book really doesn't matter. To use Joe McCarthy's line again, 'if it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck'. If you can pick it up, and if you can read it, it doesn't matter if it's on newsprint, it doesn't matter if it has spikes coming through it, or anything else. I'd like to see a resurgence of a need for artists' books.

[138] Book Art refers to books which are themselves works of art and which experiment with the traditional format of the book….

[139] It's easy enough to state that an artist's book is a book created as an original work of art, rather than a reproduction of a preexisting work. And also, that it is a book which integrates the formal means of its realization and production with its thematic or aesthetic issues. However this definition raises more questions than it answers: What is an "original" wok of art? Does it have to be a unique work? Can it be an edition? A multiple? Who is the maker? Is it the artist who has the idea? Or only if she or he does all of the work involved in the production – printing, painting, binding, photography, or whatever else is involved?

como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas.[140]
Stephen Bury, "The artist and the book format"**,** *in Artists' books – the book as a work of art, 1963-1995*, 1995, p.1

Um livro de artista é um livro feito por um artista. Na elaboração do objeto, a expressão do artista predomina sobre as convenções do fazer dos livros. Quando Marcel Duchamp instala um urinol num museu, é arte. A intenção é tudo. Um livro de artista é diferente de outros livros simplesmente porque é concebido e executado desde o início como uma obra de arte pelo seu criador. Nada pensado por outro pode alterar a intenção original do artista.[141]
Michael Morin, *Book_Arts-L list archive*, 1998, *in The blind men and the artists' book –seeking a definition*; consultado 2 Agosto 2013 em
http://www.gwenjpenner.com/publications/thesis/discover%20ch%201.pdf

O que é um livro? O que é arte (e / ou o que é artista)? Talvez para fins de ensino, é melhor mostrar vários exemplos que cumprem as muitas definições que certamente receberá dessa consulta.[142]
Janice Braun, *Book_Arts-L list archive*, 1998, *in The blind men and the artists' book – seeking a definition*; consultado em
http://www.gwenjpenner.com/publications/thesis/discover%20ch%201.pdf

Porquê livros de artistas? As pinturas são muito grandes, a escultura é muito pesada ou precisa ser conectada. Performances e instalações são muito efémeras. Os livros têm o tamanho certo, o preço certo, e eles não sujam as mãos. Pode levá-los no avião

[140] Artists' books are books or book-like objects, over the final appearance of which an artist has had a high degree of control; where the book is intended as a work of art in itself. They are not books of reproductions of an artist's work, about an artist, or with just a text or illustrations by an artist. In practice, this definition breaks down as artists challenge it, pushing the book format in unexpected directions.
[141] An artists' book is a book made by an artist. In the making of the object, expression by the artist predominates over conventions of bookmaking.
When Marcel Duchamp installs a urinal in a museum, it is art. Intent is everything. An artists' book is different from other books simply because it is conceived and executed from the beginning as a work of art by its creator. Nothing anyone thinks changes the original intent of the artist.
[142] What is a book? What is art (and/or what is an artist)? Perhaps for teaching purposes, it is best to show various examples that fulfil the many definitions that you will no doubt receive from this query.

sem encaixotar. E se está sentado ao lado de alguém com quem não quer falar no avião, pode sempre sacar de um livro de artista, o que pode dissuadi-los imediatamente. Os livros de artistas encarecem em valor, mas não são o preço de quatro anos de faculdade. E pode colecioná-los. Uma vez que cada edição é limitada, eles são melhores apostas do que os cartões de basebol.[143]
Glenn O'Brien, "Artists' books: making literacy pay", 1998, *in Artist/Author – Contemporary artists' books*, p. 140

Na verdade, é bastante simples: um livro é um livro. Os artistas são pessoas e as pessoas fazem livros.[144]
Lawrence Weiner, Interview with P. Blaser, 2001, consultado 4 Outubro 2013 em https://daskunstbuch.at/2012/08/24/kunstlerbuch-lawrence-weiner-statements-1968/

Conceptualmente, consideram-se livro de artista aquelas obras cujo suporte físico ou de inspiração remete para a forma física de um livro, ou cuja utilização implica uma aproximação à utilização de um livro.
Ana Gonçalves, Rita Castelo-Branco, Sara Antónia Matos, José Caissoti, *16/60 – contextos e margens*[145], 2002

'Livros de artistas', não gosto do termo. Eu prefiro chamá-los simplesmente de "livros": também não fala sobre livros de escritores![146]
Peter Downsbrough, *Notes – Conversations with Peter Downsbrough*, 2006

Livros de artista, um termo usado pela primeira vez na década de 1960, esta prática tinha uma tradição mais longa. Designa uma publicação semelhante ao livro, projetada, compilada e publicada por artistas, criativos em usar o formato livro

[143] Why artists' books? Paintings are too big, sculpture is too heavy or needs to be plugged in. Performances and installations are too ephemeral. Books are the right size, the right price, and they don't soil your hands. You can take them with you on the plane without crating them. And if you're sitting next to someone you don't want to talk to on the plane, you can always try pulling out an artist's book, which may dissuade them immediately. Artists' books appreciate in value but they aren't the price of four years of college. And you can collect them. Since each edition is limited, they are bound to be better bet than baseball cards.
[144] Actually it is quite simple: A book is a book. Artists are people and people make books.
[145] Trabalho realizado no âmbito do mestrado em Curadoria da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
[146] 'Artists' books', I don't like the term. I prefer to call them simply 'books': you don't talk about writers' books either!

como um dispositivo expressivo em consonância com géneros primários de arte. Duas categorias maiores são conhecidas: livros de artista reproduzidos usando técnicas de impressão e trabalhos individuais únicos, nos quais o uso de técnicas manuais - colagem, pintura, modelagem, etc. - é perceptível à primeira vista. Os últimos, muitas vezes, visam um efeito poeticamente expressivo ou escultural (plástico); daí a possibilidade de chamá-los de livros-obra (Bookworks), livros-objecto (Book-objects) ou, às vezes, obras de papel (Paper-works).[147]

Géza Perneczky, *Assembling magazines 1969-2000*, 2007, p.10

O livro de um artista é uma obra de arte que é concebida e executada como um livro e não existe em qualquer outra forma ou formato. Pode fazer uso de imagens, textos e todos os meios de produção - fotografia, pintura, desenho, colagem, trabalho em metal, cosido, com contas - tanto manual como mecânico. (...) meios de produção digitais fornecem uma série de recursos acessíveis de impressão e processamento para os fazedores de livros.[148]

Johanna Drucker, "Intimate Authority", 2007, *in The book as Art*, p. 16

A partir dos anos 60 (do século XX) começaram a aparecer com frequência livros chamados livros de artista. Livros feitos por artistas, como forma de expressão autónoma, por processos e maneiras muito variados, consoante o tipo de intervenção do artista, a preços variáveis, mas em geral acessíveis.

Nuno de Melo Gonçalves, "Livros de artista o concretismo na arte moderna", 2009, *in Espaço*, p. 16

Qualquer um - um desportista, um economista, um político, um assassino - pode publicar um livro, mas nenhum deles afirmaria ter feito algo radicalmente novo com

[147] **Artists' books** a term first used in the 1960's, this practice had ad a longer tradition. It designates a book-like publication designed, compiled, and published by creative artists in order to use the book format as an expressive device in line with primary genres of art. Two larger categories are known: reproduced artists' books using printing techniques and unique individual Works, in which an augmented use of manual techniques – collage, painting, modelling, etc. – is perceptible at first glance. The later often aim at a poetically expressive or sculptural (plastic) effect; hence the possibility to call them *Bookworks, Book-objects*, or, sometimes, *Paper-works.*

[148] An artist's book is a work of art that is conceived and executed as a book and does not exist in any other form or format. It might make use of images, texts, and any and all means of production – photography, painting, drawing, collage, metalwork, stitching, beading – both hand-and machine-driven. (...) digital means of production provide a host of affordable print and processing capabilities for the makers of books.

a forma essencial do livro. O mesmo pode ser dito mesmo de autores experimentais como Julio Cortázar, Italo Calvino ou Vladimir Nabokov. Todos esses livros de escritores ainda são, parafraseando William Carlos Williams, "máquinas feitas de palavras". Os artistas, no entanto, tomaram o livro e reviram-no de todos os ângulos, na medida em que historiadores e críticos têm lutado durante os últimos trinta anos para diagnosticar as qualidades comuns desses novos objetos. (...) porque os livros de artista abrangem um campo de atividade incrivelmente amplo, é um desafio descrever exatamente o que são. Este debate saudável continuou à medida que os livros de artistas foram produzidos, exibidos e colecionados a um valor cada vez maior.[149]

Victor Brand, *In numbers*, 2009, p. 25

Livros de artistas - um meio de expressão que se envolve criativamente com o livro, como objeto e conceito.[150]

Karen Junod, *The Oxford Companion to the Book*, 2010, p. 484

Livro - livro do artista - publicação do artista - arte do livro? A Nova Arte de Fazer Livros de Ulises Carrión começa com: Um livro é uma sequência de espaços. Se é para argumentar que um livro deve ser uma sequência de páginas dentro de um contentor, e se um contentor é considerado como entidade física - então, assim como cobre, um contentor também pode ser um monitor de computador, um ecrã de telemóvel, uma sala, uma caixa, a internet. Uma série de páginas pode existir em papel ou no ecrã. Nos ecrãs, percorremos as páginas que refletem um formato de livro histórico, original. (...) (O termo 'Publicação de artista') remove a palavra 'livro' da área. Sentimos que "publicação" serve como um termo inclusivo para obras produzidas com as tecnologias mais recentes, e para trabalhos realizados em torno

[149] Anyone – a sports figure, an economist, a politician, a murderer – can publish a book, but none of them would claim to have done anything radically new with the essential form. The same can be said even of experimental authors like Julio Cortázar, Italo Calvino, or Vladimir Nabokov. All of these writers' books are still, to paraphrase William Carlos Williams, "machines made of words". Artists, however, have taken the book and remade it from every angle, to the degree that historians and critics have been struggling for the last thirty years to diagnose the common qualities of these new objects. (...) because artists' books encompass such an incredibly wide field of activity, it is a challenge to describe precisely what they *are*. This healthy debate has continued as artists' books have been produced, displayed, and collected at an ever-increasing rate.

[150] Artists' books – a medium of expression that creatively engages with the book, as both object and concept.

da noção do livro. Os artistas podem publicar o trabalho fisicamente: papel, livro, panfletos e virtualmente: e-books, telemóveis, bluetooth, blogs, sites e inclui múltiplos de trabalhos efémeros, como crachás e autocolantes.[151]

Sarah Bodman e Tom Sowden, *The Manifesto for the Book*, 2010, p.5, consultado 23 Março 2013 em: http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/manifbk.pdf

Nos capítulos seguintes trataremos sobre os artistas que têm contribuído com a sua obra para a origem e a definição do livro de artista como disciplina autónoma, primeiro no contexto internacional e depois no contexto português. Toda esta contextualização alimenta a componente prática de presente doutoramento.

[151] Book – artist's book – artist's publication – book art?
Ulises Carrión's *The New Art of making Books* begins with: A book is a sequence of spaces.
If it is to be argued that a book has to be a sequence of *pages* inside a container, and if a container is considered as physical entity – then as well as covers, a container must also be able to be a computer monitor, a mobile phone screen, a room, a box, the internet. A series of pages can exist on paper or on a screen. On screens we scroll through the pages reflecting an original, historical book format.
(…)
(The term 'Artists' Publishing') removes the word 'book' from the subject area. We felt that 'publishing' would serve as an inclusive term for works produced with newer technologies, and works made around the notion of the book. Artists can publish their work physically: paper, book, pamphlets, and virtually: e-books, mobile-phone based, bluetooth, blogs, websites, and include multiples of ephemeral works such as badges, stickers.

CAPITULO II

De *Le Livre* a *Xerox Book*

Enquadramento histórico do livro como obra de arte e do livro de artista internacional, na inauguração da arte moderna e na transição com a arte contemporânea [152]

O presente capítulo reflete sobre a história do livro de artista no enquadramento internacional durante início e meados do século XX. Os próximos dois capítulos fazem a ponte para o contexto português nos mesmos períodos temporais, com a obra de Amadeo Souza-Cardoso e as publicações do grupo KWY e da artista Lourdes Castro.

Neste capítulo são analisados exemplos pertencentes a dois períodos temporais distintos: o primeiro no século XIX, quando se inicia a arte moderna, período balizado pela polémica pintura de Manet *Le dejeuner sur l'herbe* (1863)[153], até às vanguardas modernistas dos anos 1910. O segundo período em análise é o meio do século XX, quando se dá a transição da arte moderna para a arte contemporânea.

O livro de artista como disciplina artística autónoma surge exatamente nessa transição da arte moderna para a arte contemporânea, com as alterações surgidas na arte dos anos 60 do século XX.

Estes dois momentos temporais distintos – final século XIX/início século XX e anos 60 do século XX abarcam um período de 100 anos fundamental para o definir do livro de artista. No primeiro momento como obra de arte, no segundo momento como categoria artística. No início do século XX as Vanguardas artísticas quebram com as linguagens tradicionais e vêm negar o passado, por exemplo os artistas portugueses da

---

[152] *Le Livre* é o nome do projeto que Mallarmé idealizou na segunda metade do século XIX e *Xerox Book* é o título do livro publicado por Seth Siegelaub em 1968.

[153] As velozes alterações que sucedem no mundo ocidental no século XIX, por efeito da Revolução Industrial, veem balizar o início da arte moderna. A pintura de Manet *Le dejeuner sur l'herbe*, de 1863, é uma obra pioneira deste período, em parte devido à polémica que gerou. Embora a pintura de Manet tenha como referência uma pintura do Renascimento atribuída a Giorgione *Le concert champêtre*, de 1511.

O crítico P. G. Hamerton escreveu, em outubro de 1863, na *Fine Arts Quarterly* que a pintura de Giorgione era aceite porque os dois homens que constam nela estavam muito bem vestidos com roupa veneziana, e na pintura de Manet estão com um fato francês horrível, numa tradução para o realismo francês, e com um olhar estúpido, em convívio com uma mulher nua e outra semi-nua. Este crítica termina com os adjetivos de vulgar e indecente! É de acrescentar que a composição das figuras presentes na pintura de Manet são também uma citação a uma gravura de Raimondi *O Julgamento de Paris* (c.1510/20), realizada após uma pintura de Rafaelo, na qual todas as figuras estão nuas. (Damish: 1996.62)

Geração de Orpheu escolhem esta personagem mitológica como metáfora do "não olhar para trás", ordem que Hades, o rei dos mortos e das sombras, deu a Orpheu perante a bravura deste ao salvar a sua amada Eurídice do reino dos mortos. Nos anos 60 do século XX os artistas transcendem e transformam as ideias do Modernismo, surgem categorias artísticas como a performance, a instalação, a videoarte ou o livro de artista.

A definição (e até a estética) associada ao livro de artista é ocidental, mas por exemplo no Japão existe uma grande tradição do *Ehon,* livros que são feitos por artistas desde o século VIII. Os exemplos analisados neste capítulo estão enquadrados no livro de artista ocidental, realizados entre Paris, no início do século XX, e os Estados Unidos da América, nos anos 60 do século XX. A seleção de artistas do início do século XX - Mallarmé, Sonia Delaunay e Marcel Duchamp - tem como critério serem autores que abrem caminho a numa nova forma de pensar o objecto livro, com obras historicamente pioneiras, publicadas em 1913/1914. Bruno Munari, Dieter Roth, Ed Ruscha e Seth Siegelaub são nomes incontornáveis numa história do definir o livro de artista como uma nova categoria artística. É também uma escolha pessoal, de afinidades, de ligação com o meu trabalho como artista plástica, que remete para a componente prática do presente doutoramento.

Voltando a dois dos autores que inauguram a Arte Moderna - Mallarmé e Manet. Em 1871 Mallarmé vive em Paris junto ao atelier de Manet, os autores estiveram muito ligados até 1883, ano da morte de Manet. Mallarmé realizou dois *livre de peintre* com Manet: *Le Corbeau,* tradução de *The Raven* de Edgar Allan Poe e *L'aprés-midi d' un faune*[154]. Mallarmé também colaborou com outros *peintres-graveurs* na publicação de *livres d'artiste:* Redon, Félicien Rops e Théo Van Rysselberghe. Sobre Mallarmé passamos a desenvolver o seu projeto *Le Livre.*

[154] *Le courbeau* teve uma tiragem de 240 cópias e foi publicado por Lesclide. *L' aprés-midi d'un faune* teve uma tiragem de 195 cópias e foi publicado por Alphonse Derenne, ambos foram um falhanço comercial na época.

2.1. *Le Livre*

Stéphane Mallarmé e o livro como ideia

Tudo, no mundo, existe para chegar a um livro[155], escreveu o poeta Simbolista[156] francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), em 1897, na obra em prosa *Divagations*. Os ensaios publicados em "Divagations" são estudos para a obra de Mallarmé *Le Livre*, esta seria uma obra total, carregada de espiritualidade e *metafísica, destinada a substituir as religiões existentes* [157], não um livro banal.

Por instrução de Mallarmé as notas realizadas durante 30 anos para *Le Livre* foram queimadas após a sua morte, restaram apenas 258 folhas de apontamentos manuscritos que foram publicadas em 1957, por Jacques Scherer, em *Le "Livre" de Mallarmé.* Estas notas são sobre a forma do livro, não sobre o conteúdo.

Mallarmé previu quatro volumes, que se diversificavam em vinte tomos, dimensões da página com 38x28cm, a tipografia a negro sobre papel branco, edição de 480.000 cópias. O autor recusa a dimensão estática do livro, *Le Livre* teria folhas móveis como o movimento dos planetas no espaço, *mudá-las de lugar, e lê-las, certamente não por uma ordem qualquer, mas segundo várias ordens distintas, determinadas por leis de permuta*[158]. As folhas seriam móveis e possibilitavam várias combinações no verso e reverso, assim o livro não seria encadernado, e as leituras tinham uma ordem variável, cada leitura era como uma performance. *Mallarmé chama ao leitor "o operador". A leitura, tal como a poesia, é "a operação"*[159].

Mallarmé pensou a forma do livro como uma estrutura complexa, o livro deveria ser um objecto vivo, como o teatro [160]. Mallarmé seria o executante, mas o volume não comportava assinatura (Blanchot:1959. 238), *Le Livre* chegaria ao máximo de público.

---

[155] Tradução de Tomás Maia *in "*O Livro, instrumento espiritual", para o catálogo da exposição *Tarefas Infinitas – Quando a arte e o livro se ilimitam*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012

[156] O Simbolismo é um movimento do século XIX que acontece na arte e na literatura, no qual se acredita que as representações são manifestações materiais de ideais espirituais e metafísicos. (Drucker: 1994.64)

[157] *...métaphysique destiné à remplacer les religions existantes.* "Un livre: *Le "Livre" de Mallarmé* de Jacques Scherrer", de Alice Aaron, *in* la revue moutarde, n.6, 10.04.2004, consultada 6 Agosto 2013 em http://larevuemoutarde.free.fr/numeros/06/06-04.htm

[158] Scherer *in* Blanchot, *O livro por* vir, edição original 1959, edição portuguesa 1984, tradução Maria Regina Louro, p. 254.
Maurice Blanchot (1907-2003) filósofo, escritor e teórico literário francês, publicou em 1959 *Le Livre à venir* obra cujo título remete para a condição de *Le Livre,* é um livro por vir.

[159] Blanchot, Maurice; *O livro por vir*, Relógio d' Água, Lisboa, 1984, p. 254

[160] Mallarmé colaborava no teatro do primo em Valvins, onde passava os meses de Verão, o que o ajuda a reflectir sobre o lado performativo.

O poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* escrito e preparado para publicar por Mallarmé em 1897, num projeto de edição de Vollard com litografias de Odilon Redon, mostra a possibilidade para *Le Livre*. Sobre o poema *Coup de dés* disse Valéry, no dia em que foi iniciado nos pensamentos secretos de Mallarmé, que o poeta ergueu *finalmente uma página à potencia do céu estrelado*[161]. Este poema é uma obra cujo conteúdo e forma na página inovam a relação texto, palavra e espaço vazio. Mallarmé introduz também o espaço vazio na poesia e por consequência na página do livro. *Mallarmé conclui ousadamente que esse vazio e essa ausência são o próprio fundo das realidades mais materiais, de tal modo, diz, que se apertássemos o mundo para sair o vazio ele caberia na mão.*[162]

Para Mallarmé a letra impressa é o elemento básico do livro, no qual se expande e encontra mobilidade, a tipografia é como uma composição musical; o texto vai encontrando o seu lugar e movimento no espaço do livro (Drucker:1994.36). *Un coup de dés* inova no sentido em que é simultânea a visão da superfície da página e a leitura do texto (Moeglin-Delcroix: 1997.116).

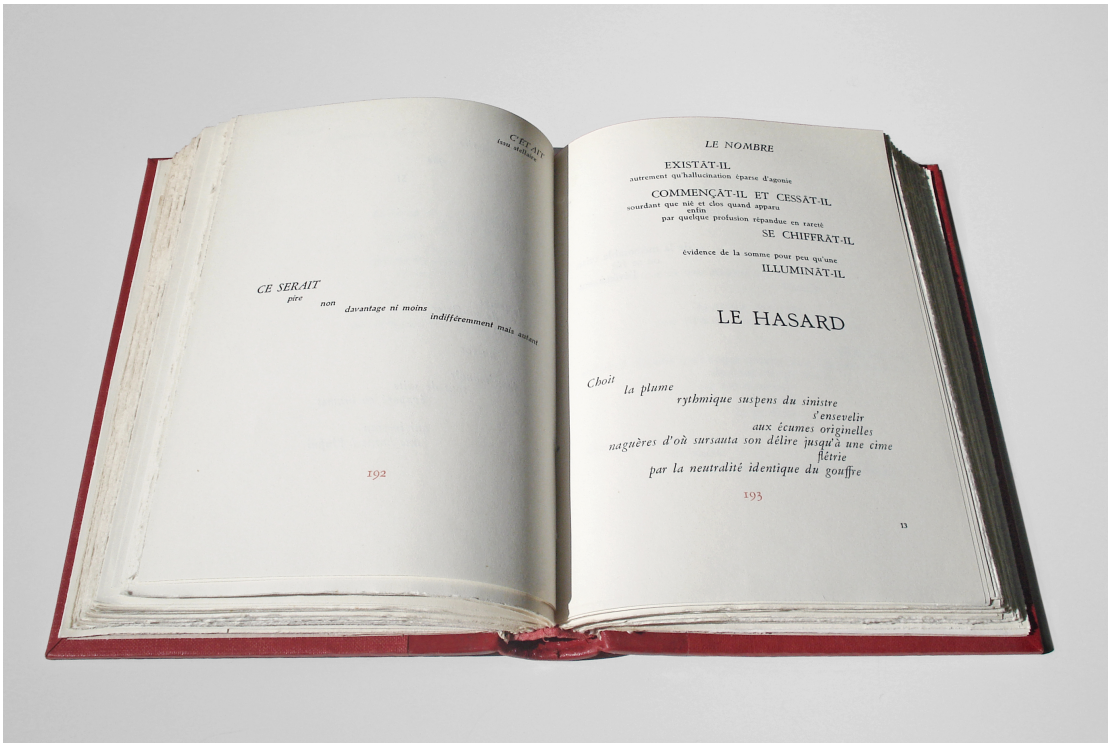


Fig. 2.1 Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Aux Éditions du Grand-Chêne, Lausanne 1943

[161] BLANCHOT, Maurice; *O livro por vir*, Relógio d' Água, Lisboa, 1984, p. 69 e 70
[162] BLANCHOT, Maurice; *O livro por vir*, Relógio d' Água, Lisboa, 1984, p. 67

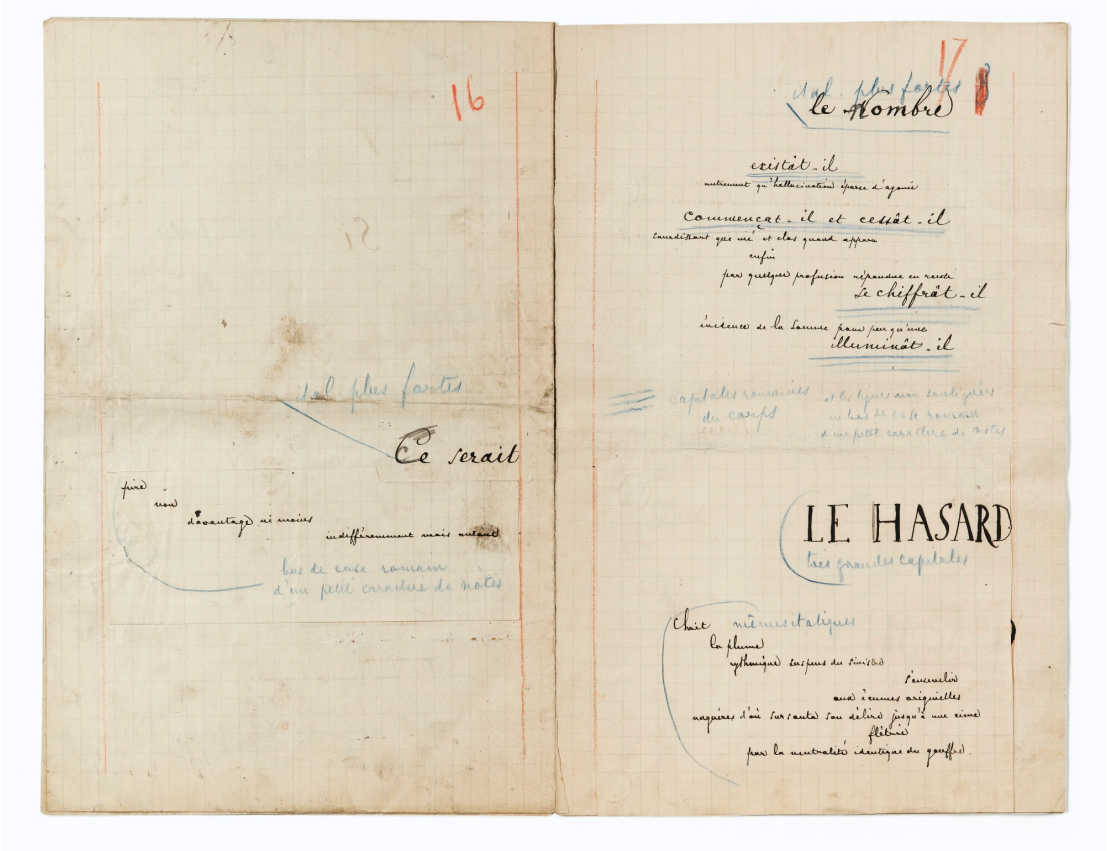


Fig. 2.2 Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (estudos), 1897[163]

Continuando com as reflexões de Blanchot sobre *Un coup de dés,* este poema nasceu de uma nova compreensão do espaço literário. O poema tem uma presença visível e uma presença legível, *Já não digo: uma flor; desenho-a com vocábulos*.[164]

Le Livre é uma obra pioneira no pensar a participação ativa do público (operador), na leitura e no ver do livro, Mallarmé redefine na página do livro - texto, tempo e visual. Foi simultaneamente um projeto utópico, *fantaisies de bibliophile,* como se pode ler na correspondência de Mallarmé (Arnar: 2011.2).

Anna Sigrídur Arnar[165], no livro *Book as Instrument*, compara a visão libertadora de Mallarmé sobre o livro, dos fólios dispersos e reorganizados em novas sequências, com a World Wide Web, pela possibilidade de abrir várias janelas ou documentos que o utilizador pode rearranjar e modificar consoante as suas necessidades (Arnar: 2011. 291/292).

[163] Imagem acedida em https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_Dés_Jamais_N%27Abolira_le_Hasard
[164] Blanchot, *op cit.*, p. 252
[165] Professora de História da Arte na Minnesota State University Moorhead.

O termo livro de artista não existia no tempo em que Mallarmé projetou o seu *Le Livre*, Mallarmé é incluído neste corpo teórico como um pioneiro que antecipa os desenvolvimentos do livro, não pelo publicar do livro mas pelas propostas para redefinir o objecto livro, por exemplo dissolvendo a sequência fixa de um livro. Mallarmé conceptualiza o limite, o espaço para lá do limite e o espaço definido por tal limite no livro (Drucker: 1994. 39). O autor encara o livro como um lugar onde o leitor/espectador participa, tomando parte do acto criativo. Algo que é retomado na arte do século XX, com a arte conceptual, quando o conceito prevalece sobre a materialidade da obra.

2.2. *Livre d'artiste* ou *Livre de peintre*

No final do séc. XIX surge em Paris o termo *Livre d'artiste* ou *Livre de peintre*, estes livros são realizados por encomenda numa colaboração entre um pintor e um escritor, aproximam-se do livro de ilustração na relação texto/imagem, são edições de luxo, normalmente de 100 a 200 exemplares, com ilustrações impressas em litografia, xilogravura ou água-forte, com encadernações sofisticadas, de materiais raros e de grande formato. O primeiro *livre de artiste* a ser editado foi *Poèmes*, com ilustrações de Manet e poemas de Edgar Allan Poe, em 1889.

O *Livre d'artiste* não é uma publicação inovadora ou experimental sobre a estrutura ou forma do próprio livro, isso surge com o livro de artista, uma área de atividade artística do séc. XX (Drucker: 1994.3). O *Livre d'artiste* vem da tradição do livro ilustrado. Citando o texto de um livro de Skira, editor de *Livres d'artiste,* que compila os vários livros editados entre o final do séc. XIX e os anos 40 do séc. XX[166]:

... evocar os encontros mais maravilhosos entre imagens feitas de palavras e imagens inspiradas por essas imagens formam um único livro dos mais belos livros ilustrados publicados.

No início do séc. XX são editados *livres d'artiste* de Guillaume Apollinaire com André Derain e Pablo Picasso com Max Jacob. Sobre a cumplicidade pintor/escritor

[166] *...évoquer les plus merveilleuses rencontres entre les images faites de mots et les images inspirées par ces images, former un seul livre des plus beaux livres illustrés publiés.*
Roger-Max, 1946, p. IX.Esta compilação vai desde o livro realizado em 1889 por Manet com poemas de Poe até *Pantagruel*, com ilustrações de André Derain e texto de Rabelais, editado por Albert Skira em 1946.

na edição destes livros cito o escritor Blaise Cendrars, num artigo da revista *Arts*, em 1954: *Naqueles tempos, pintores e escritores eram iguais. Vivíamos misturados com mais ou menos as mesmas preocupações. Podemos dizer que cada escritor teve seu pintor. Eu tinha Delaunay e Léger, Picasso tinha Max Jacob, Pierre Reverdy tinha Braque e Apollinaire tinha todos.*[167] Blaise Cendrars é um autor sobre o qual nos demoraremos mais à frente.

Os primeiros e principais editores de *Livre d'artiste* são Ambroise Vollard (1866-1939) e Daniel-Henry Kahnweiller (1884-1976). Estes escolhiam os autores e os textos, por vezes clássicos. A estética do livro também era definida pelo editor, tendo em conta o tipo de colecionador que adquiria o objeto, são livros cuja dinâmica é a relação convencional texto/imagem. Segundo Johanna Drucker estes livros são produções mais do que criações (Drucker:1994.5). Segundo a mesma autora as publicações inovadoras e experimentais começaram com as Vanguardas Russas, o Futurismo e o Orfismo.

Para concluir sobre as características do *livre d'artiste* cito um dos principais editores - Kahnweiler[168]: *Nós vivíamos numa atmosfera de euforia, juventude e entusiasmo ... o trabalho dos poetas Apollinaire e Max (Jacob) foi muito significativo nas nossas vidas ... estes poetas não tinham editora ... então ocorreu-me a publicar edições ilustradas por amigos pintores. As edições admiráveis de (Ambrose) Vollard eram todas novas edições de textos antigos, enquanto eu sempre publiquei primeiras edições, de escritores que geralmente nunca tinham sido publicados antes ... Eu publicava edições de 100 cópias.*[169]

---

[167] *In those days, painters and writers were equal. We lived mixed up together with more or less the same preoccupations. You could even say that each writer had his painter. I had Delaunay and Léger, Picasso had Max Jacob, Reverdy had Braque, and Apollinaire had everybody.* BARON, Stanley; *Sonia Delaunay – the life of an artist*, Thames & Hudson, Londres,1995, p. 48/49

[168] Kahnweiler publicou 36 livros entre 1909 e 1959.

[169] *We lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm... the work of the poets Apollinaire and Max (Jacob) was very important in our lives... these poets had no publisher... so it occurred to me to publish editions illustrated by their painter friends. The admirable editions of (Ambroise) Vollard were all new editions of old texts, whereas I always published first editions, generally of writers who had never been published before... I published editions of 100 copies* (Ed.) STEIN, Donna; *Cubist Prints/Cubist Books*, Franklin Furnace, Nova Iorque, 1983, p. 59

2.3. De *La prose du Transsibérien et la petit Jeanne de France* a *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte Verte)*[170]

O livro nas Vanguardas do início do século XX

O livro como obra de arte ganha expressão com as vanguardas do início do séc. XX. Nesta época os movimentos artísticos estão muito próximos da literatura, como são exemplo o Futurismo e o Surrealismo. Este facto potencia a criação de publicações realizadas entre artistas plásticos e escritores ou poetas, mas sem as imposições de um editor, como acontece com o *livre d'artiste* descrito na secção anterior. Os artistas das vanguardas do início do século XX vêm mostrar que o livro como obra de arte é uma forma nova, expressiva e imediata, no sentido que pode ser feita pelo próprio artista, sem recorrer a editor, mesmo quando os recursos do artista são escassos. Abrindo um novo campo de produção na arte, que não tem regras nem limites (Drucker: 1994.50).

Em 1913, Sonia Delaunay (1885-1979) e Blaise Cendrars (1887-1961) publicam aquele que é considerado um dos primeiros livros de artista do período das vanguardas do séc. XX *La prose du Transsibérien et la petit Jehanne de France* (Drucker :1994. 51). Antes, em 1909 Marinetti, artista fundador do Futurismo, na publicação dos seus manifestos futuristas no jornal *Le Figaro* vem questionar a página, mais concretamente a abordagem tipográfica à página, pela alteração de sintax, pontuação, gramática, cor e fonte tipográfica, são as *parole in libertà.*[171]
Os primeiros artistas que quebram com o formato do livro convencional são os artistas da vanguarda russa futurista. Em 1910 Vladimir Burlink realiza uma tiragem de 300 livros feitos com folhas de papel de parede e ilustrações em tipografia, outros artistas e poetas sediados em S. Petersburgo como Natalia Goncharova, Lanionov, Kruchenykh e Khlebnikov realizam uma série de publicações ao longo dos anos 1910. Eles trazem uma nova visão para o objeto livro usando materiais do dia a dia - como papel de parede e tecido, textos manuscritos, impressões a linóleo, stencils e carimbos de batata. A maioria destes livros, devido à sua materialidade, são efémeros. Os poetas do futurismo russo publicam em 1913 *A palavra em si mesma* um manifesto da língua *zaum*, segundo os autores - Kruchenykh e Khlebnikov, o poema é contemplado no instante, a palavra é fragmentada em sílabas e fonemas, a sonoridade é central no

[170] *La prose du Transsibérien et la petit Jeanne de France* é o título do livro publicado por Sonia Delaunay e Blaise Cendrars em 1913, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte Verte)* é o título do livro publicado por Marcel Duchamp em 1934.
[171] palavras em liberdade.

poema. Por exemplo, no livro *O mundo ao contrário*, Khlebnikov coloca o poema na página a 90 graus e Larionov imprime os textos invertidos. Esta geração de artistas vai parar a sua produção com o início da Revolução Russa e da I Guerra Mundial. Mas conseguem demonstrar que o livro pode ser publicado pelo próprio artista, sem recorrer a editor[172], inovando conteúdo, paginação e materiais. Outro artista ligado à vanguarda russa, o construtivista El Lissitzky (1890-1941), realizou publicações de grande tiragem em formato livro, panfleto e poster, após a Revolução de 1917. El Lissitzky redefine o livro como um novo espaço, pelas palavras do próprio: *Em contraste com a monumental arte antiga o livro vai para as pessoas, e não fica como uma catedral num lugar à espera que alguém se aproxime ... O livro é o monumento do futuro.*[173]

É distinta a aproximação à publicação para os futuristas italianos, mais concentrados na página e na experimentação tipográfica, e dos futuristas russos, que experimentam na paginação, materiais e meios de impressão. Ambos os movimentos futuristas revolucionam ao nível do conteúdo.
A maioria dos movimentos artísticos de vanguarda, como o Futurismo, o Dadaismo ou o Construtivismo produziram manifestos que eram desenhados e impressos pelos artistas, assim como livros e revistas. Para a geração de artistas do início do século XX era normal realizar trabalho gráfico, dentro da ilustração, tipografia e fotomontagem.

Sonia Delaunay e Blaise Cendrars foram a primeira dupla artista/poeta a autopublicar um livro - *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, com o subtítulo *poèmes, couleurs simultanées de tirage atteignant la hauteur de la Tour Eiffel: 150 exemplaires numérotés et signés* (1913).

[172] Em 2002 o MoMA organizou uma exposição muito completa sobre as edições dos artistas da vanguarda Russa "The Russian Avan-garde Book 1910-1934", comissariada por Deborah Wye. Consultado 27 Fevereiro 2014 em http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2002/russian/

[173] *In contrast to the old monumental art the book itself goes to the people, and does not stand like a cathedral in one place waiting for someone to approach... The book is the monument of the future* LUDOVICO, Alessandro; *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894*, Onomatopee 77, 2013, p. 35. Consultado 4 Julho 2014 em http://monoskop.org/images/a/a6/Ludovico,_Alessandro_-_Post-Digital_Print._The_Mutation_of_Publishing_Since_1894.pdf

Passamos ao resumo das suas biografias - Sonia Delaunay é uma artista de origem russa, de nome Sonia Terk. Sonia foi adoptada por uma família de advogados, que a levou para a Alemanha para estudar arte. Em 1905 Sonia muda-se para Paris, onde funda, com o seu marido Robert Delaunay, o Orfismo[174]. Durante a I Guerra Mundial o casal procura exílio em Vila do Conde. Blaise Cendrars é o nome artístico do escritor Frédéric-Louis Sauser, que nasceu na Suíça e se naturalizou francês. Durante toda a infância e adolescência viajou pela Europa, Ásia e América. Em 1912 fixa-se em Paris onde inicia a sua editora *Éditions des Hommes Nouveaux*, que irá publicar o livro *La prose du Transsibérien.*

Delaunay e Cendrars iniciaram o livro *La prose du Transsibérien* em Janeiro de 1913, quando se conheceram através de um amigo comum - Apollinaire, terminando o livro em Outubro do mesmo ano. O texto foi impresso em tipografia, usando doze fontes tipográficas diferentes, e descreve o longo percurso do transiberiano[175]. Para enfatizar esta ideia de percurso os autores escolhem o formato *leporello* [176] orientado na vertical, quando aberto, atinge dois metros, as dobras em harmónio têm vinte secções. O projeto inicial foi pensado para uma edição de 150 exemplares assinados e numerados, Cendrars imaginou que unidos atingiam a altura da Torre Eiffel[177], mas esta tiragem nunca chegou a ser concluída. No boletim de subscrição do livro eram anunciados três tipos de papel, o preço variava entre os 500 e os 50 francos

La prose du Transsibérien é o primeiro livro feito por artistas que encontra um sentido entre a estrutura e o conteúdo, livro entendido como um todo, assim como na relação texto/imagem. É uma obra revolucionária na área do livro como obra de arte, na poesia e na pintura abstracta. Inovador na forma de ler um livro – de folhear ou suspenso totalmente aberto na vertical.

---

[174] Termo inventado por Apollinaire para descrever a versão do Cubismo do casal Delaunay. (Baron: 1995.45)

[175] A rota do Transiberiano vai de Moscovo a Vladivostok, tem mais de 9 mil quilómetros. Durante a viagem são atravessados sete fusos horários, entre a Europa e a Ásia. No topo do livro, junto ao título, está um mapa com o percurso.

[176] Livro em forma de harmónio, as páginas do livro criam uma superfície contínua e permitem simultaneamente a sequência de página esquerda/página direita, separadas pela dobra do papel.
O termo leporello vem de uma personagem da ópera de Mozart *D. Giovanni*, na qual o grande sedutor D. Giovanni tem um criado chamado Leporello que recebe como tarefa apontar o nome de todas as mulheres seduzidas pelo seu amo. Na ária Leporello canta *Madamina il catalogo è questo... In Italia seicento e quaranta, In Lamagna duecento e trent'una, cento in Francia, in Turchia novant'una, ma in Ispagna son già mille e tre.* E enquanto canta vai mostrando um longo livro em forma de harmónio onde consta os nomes de todas estas mulheres.

[177] Na última página do livro está uma pintura da Torre Eiffel a vermelho.



Fig. 2.3 Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (fragmento), 1913[178]

[178] Imagem acedida em https://en.wikipedia.org/wiki/La_prose_du_Transsibérien_et_de_la_Petite_Jehanne_de_France

La prose du Transsibérien é *le Premier livre simultané*[179] porque texto e imagem se leem ao mesmo tempo, no lado esquerdo temos as imagens pintadas a aguarela, por *pochoir*, da autoria de Sonia Delaunay, no lado direito, com o poema, impresso a várias cores e fontes tipográficas e com sobreposição de aguadas das formas desenhadas por Delaunay. Em Setembro de 1913 Cendrars publica no periódico *Der Sturm: Mme Delaunay fez um livro tão bonito de cores que meu poema está mais saturado de luz do que a minha vida. Isso é o que me faz feliz.*[180]
As formas são do Orfismo, movimento artístico criado pelo casal Delaunay, influenciados pelo tratado de Chevreul, publicado em 1839, *De la Loi du contraste simultané des couleurs*. O círculo órfico é simbolicamente o disco solar, decomposto nas várias cores, fragmentado de forma dinâmica e pintado na paleta de cores quentes e frias. Segundo Chevreul a justaposição de uma cor quente com uma cor fria faz com que ambas se exaltem simultaneamente.
O livro foi exposto pela primeira vez em Novembro de 1913, em Berlim no Herbst Salon, e no mês seguinte em S. Petersburgo, por ocasião de uma palestra sobre o Orfismo na obra de Robert Delaunay. Durante esse Outono o livro foi ainda exposto em Paris no Salon d'Automne, Londres, Nova Iorque e Moscovo.

Marcel Duchamp é outro dos artistas pioneiros no pensar a obra de arte a partir do formato livro, embora estes sejam os seus projetos menos conhecidos.
Marcel Duchamp (1887/1968) é um artista francês/norte americano que vem de uma família de artistas, que o motivou a começar a pintar bastante jovem, com 15 anos. As suas primeiras exposições foram no Salão dos Independentes, entre 1909 e 1912, em Paris e no *Armory Show*[181], em Nova Iorque (1913), onde expõe a polémica pintura *Nu descendant un escalier n. 2*. Nesse mesmo ano realiza o seu primeiro *readymade* rectificado ou assistido – *Roue de bicyclette*, uma roda de bicicleta presa a um banco. O *readymade* é um objecto de produção industrial que o artista escolhe e insere noutro contexto, o contexto da arte, negando o fazer manual. A escolha já é um acto

[179] Na capa que envolve o leporello podemos ler *peinture simultané M.me Delaunay*.
[180] *Mme Delaunay has made such a beautiful book of colours that my poem is more saturated with light than is my life. That's what makes me happy.* PERLOFF, Marjorie, *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 164
[181] *Armory Show – International Exhibition of Modern Art* foi a primeira grande exposição internacional das vanguardas parisienses em Nova Iorque, na qual também participou Amadeo Souza-Cardoso. Ambos os artistas, Duchamp e Souza-Cardoso, estavam entre os 20 artistas em destaque numa exposição com cerca de 1500 obras.

criativo. O objecto de produção industrial ao perder a sua função torna-se arte e ao receber um título ganha outro sentido.

O primeiro *readymade* concebido por Marcel Duchamp é *Porte-bouteilles,* de 1914, um escorredor de garrafas de produção industrial, datado e assinado. Segundo o próprio artista ele está interessado nas ideias e não nos produtos visuais, a arte está ao serviço da mente, em detrimento da arte que Duchamp considera de retiniana.

O *readymade* mais polémico de Duchamp é *Fountain* (1917), um urinol de produção industrial datado e assinado com o nome de Richard Mutt e enviado para uma exposição do Salão dos Independentes em Nova Iorque como sendo uma escultura. Os organizadores da exposição fizeram desaparecer esta obra, porque a consideraram imoral, vulgar e um plágio! Na altura Duchamp publicava um periódico de artes visuais intitulado *The blind man*, no editorial do número 2[182] deste periódico surge a defesa ao suposto autor da obra – Richard Mutt[183]. O editorial tem como título "The Richard Mutt Case", no qual Duchamp defende que a fonte do Sr. Mutt não é imoral, assim como uma banheira não é imoral, são objetos que se podem ver todos os dias nas montras das lojas que vendem canalizações. E continua: *Se o Sr. Mutt com suas próprias mãos fez a fonte ou não, não tem importância. Ele escolheu-a. Ele pegou num artigo do quotidiano; colocou-o de modo que seu significado útil desapareceu sob o novo título e ponto de vista - criou um novo pensamento para aquele objeto*.[184]

Sobre o *The blind man,* periódico sobre artes visuais com o título *O cego*, mais uma dose de ironia e humor... Na capa do número 1 vemos o desenho de um cego a visitar uma exposição de pintura, guiado por um cão. *The blind man* foi publicado a partir de Nova Iorque por Marcel Duchamp e Henri Pierre Roché. *The blind man* n.1 foi publicado em Maio de 1917, colaboraram com textos Beatrice Wood e Mina Loy, na capa anunciam *The second number of The Blind Man will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it.*

[182] Maio de 1917

[183] O nome Richard Mutt tem tradução em português como Ricardo Rafeiro, o que mais uma vez revela a ironia e o humor com que Marcel Duchamp realizava os seus trabalhos.

[184] *Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life; placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object. In* HARRISON, Charles e WOOD, Paul; *Art in Theory – 1900-1990*, p. 248



Fig. 2.4 Marcel Duchamp, *The blind man*, 1917

A obra de Duchamp vem deixar um legado na arte conceptual que se desenvolve a partir do século XX, principalmente a partir da arte contemporânea. Altera a concepção estética kantiana "isto é belo", por uma concepção estética duchampiana "isto é arte"[185].

As publicações realizadas por Duchamp têm um carácter de arquivo do seu próprio trabalho, são projetos documentais das obras que Duchamp foi realizando ao longo da sua vida. Quando Duchamp vai abandonando progressivamente a pintura e inicia os ready mades realiza a sua primeira publicação *Box of 1914/ Boîte de 1914* (1914).

[185] Ideia desenvolvida por Thierry de Duve no livro *Kant after Duchamp.*



Fig. 2.5 Marcel Duchamp, *Box of 1914*, 1914[186]

Composta por uma caixa de cartão de fac-similes de 16 esboços e notas manuscritas, colados sobre cartolina, numa edição de 5 exemplares[187]. Segundo Duchamp, na sua entrevista a Pierre Cabanne, as notas ofereciam *alguns cálculos, algumas reflexões, sem os relacionar (...) muitas destas notas eram pedaços de papel rasgados.*[188] A decisão de Duchamp sobre o colocar as notas numa caixa em vez de um livro encadernado preserva a estrutura não linear da obra, possibilita as múltiplas sequências de leitura. Um dos esboços contidos na caixa é *To have the apprentice in the sun/ Avoir l'apprenti dans le soleil* (1914), um desenho a tinta da china sobre papel de pauta musical com um ciclista definido só a linha negra a subir uma montanha. Este desenho pode remeter para o readymade do ano anterior *Roue de bicyclette*. Embora este seja o primeiro readymade realizado por Duchamp, é considerado um readymade rectificado porque existe por parte do artista a ação de

[186] Imagem acedida em http://www.philamuseum.org/collections/permanent/86183.html?mulR=73974304%7C8#
[187] Esta edição de cinco caixas foi oferecida ao irmão, amigos do artista e ao mecenas e colecionador Walter Arensberg.
[188] CABANNE, Pierre; *Marcel Duchamp - engenheiro do tempo perdido*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990, p. 42, tradução António Rodrigues

unir uma roda de bicicleta com um banco. Uma das notas contida na caixa é o texto com a ideia para a obra *3 Stoppages Étalon*, cujo conceito é segurar 3 fitas de 1 metro a 1 metro de altitude e deixar cair sobre um plano horizontal criando uma nova imagem do comprimento.

Marcel Duchamp realizou outras obras no formato livro. *Unhappy Readymade/Readymade malheureux*, de 1919, é um livro de geometria, cujo o original foi destruído. Na ausência do fazer manual da obra de arte, que caracteriza o trabalho de Marcel Duchamp, *Readymade malheureux* deveria ser executado pela irmã do artista, Suzanne, como prenda de casamento. Um livro de produção industrial impresso com problemas de geometria seria colocado na varanda, para que o vento folheasse as páginas, escolhendo aleatoriamente os problemas de geometria a serem destruídos pelas condições meteorológicas.



Fig. 2.6 Marcel Duchamp, *Unhappy Readymade*, 1919. Impresso em 1958 para *Boîte en Valise*[189]

[189] Imagem acedida em https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/works05.html#3

La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte Verte)[190] (1934) é uma publicação em forma de caixa verde que contém 94 documentos fac-similados a partir dos estudos realizados durante oito anos para a obra *Grand Verre/ Large Glass* (1915/23). *Grand Verre* é uma pintura sobre vidro que se estilhaçou num transporte e que se encontra amovível no Museu de Filadélfia, segundo o autor a obra foi concluída como inacabada. O livro foi pensado como uma compilação de ideias para reorientar a experiência com *Grand Verre/Large Glass*, uma experiência não retiniana e não esteticizada[191], como um trabalho da mente, uma operação analítica, colocando questões e não respostas (Arnar: 2011.285). A caixa verde contém estudos de física que são especulações sobre luz florescente, ventiladores, gravidade, pesos e medidas, numa tiragem de 320 exemplares.



Fig. 2.7 Marcel Duchamp, *Green Box*, 1934[192]

[190] Título traduzido em inglês como *Green Box*. Esta publicação é editada pelo duplo feminino de Marcel Duchamp – Rrose Selavy.

[191] *Não tinha a ideia de caixa mas de algumas notas. Pensei poder reunir num álbum, como o catálogo Saint-Etienne, cálculos e reflexões sem relação entre eles. Algumas vezes são pedaços de papel rasgado... Queria que este álbum acompanhasse o Verre e que se pudesse consultar para ver o Verre porque, para mim, ele não devia ser olhado no sentido estético da palavra. Seria necessário consultar o livro enquanto se via. A conjugação das duas coisas eliminaria o aspecto retiniano de que não gosto.* Entrevista dada por Marcel Duchamp a Pierre Cabanne, em 1966. Traduzida para português por António Rodrigues e publicada por Assírio & Alvim, em 1990, páginas 63 e 64.

[192] Imagem acedida em https://www.sfmoma.org/artwork/85.383.A-PPPP

No ano em que termina *Boîte Verte* Duchamp inicia a caixa que compila reproduções da obra mais significativa do autor *Boîte en Valise*[193], um museu portátil, uma autobiografia feita em arte[194], que Duchamp só termina em 1958. Demora 24 anos a completar toda a edição deste múltiplo num total de 300 exemplares. *Boite en Valise* é uma caixa/contentor/livro-objecto que contém miniaturas e reproduções de sessenta e nove obras de Duchamp. Deixando as obras do artista de serem ready mades para passarem a ser esculturas dentro de uma caixa. Para esta caixa o autor lançou uma subscrição em Setembro de 1940 pela editora e duplo de Duchamp - Rrose Sélavy, disponibilizando os primeiros exemplares no dia 1 de janeiro de 1941[195]. *Boite en valise* é como uma maquete de um museu onde paredes/batentes se vão abrindo e fechando, tendo cada uma das áreas uma organização temática, onde o leitor tem uma leitura performativa, pelo manipular do objecto.

A escolha de Duchamp do formato caixa com folhas soltas para as suas publicações, em detrimento do formato códex, possibilita o explorar de uma estrutura não-linear na obra. Duchamp torna os livros contentores, para ele o livro já não representa a realidade, mas é realidade (Maffei:2010.16). Disso é exemplo o último livro/caixa publicado por Marcel Duchamp e pela Galeria nova iorquina Cordier & Eckstrom - *À l'infinitif (The White Box)* (1966), uma caixa com fac-similes de 79 apontamentos realizados por Duchamp no período 1914-23, entre Paris e Nova Iorque, apontamentos nos quais o artista propõe uma redefinição etimológica do dicionário. A caixa é de plexiglas, com o interior forrado em seda branca e o tampo serigrafado com um desenho um moinho de água executado por Duchamp, numa tiragem de 150 exemplares.

Marcel Duchamp realizou também apontamentos escritos para a criação de um livro redondo, onde podemos ler:

Faça um livro redondo

sem começo nem fim

(ou seja, as folhas são separadas

---

[193] *Boite en valise (series C)*, 1958, caixa coberta com linho, interior forrado a papel Ingres azul e cinza, contem 68 itens.

[194] "Tudo o que fiz de importante poderia caber numa pequena mala." Marcel Duchamp em entrevista à revista *Life*, Abril 1952. Consultado 31 Janeiro 2015 em http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/319?utm_source=e-goi&utm_medium=email&utm_term=Convite%3A+%22As+escolhas+dos+criticos%3A+Marcel+Duchamp+por+Delfim+Sardo

[195] Para fazer circular livremente este objecto entre França e os Estados Unidos da América Duchamp teve de se tornar num comerciante de queijos.

e colocadas por ordem
pela última palavra da página
repetida na próxima página
sem páginas numeradas)
ou que a parte de trás é feita de círculos
em torno dos quais
as páginas viram.[196]

Embora Marcel Duchamp não tivesse conhecimento do projeto para *Le livre* de Mallarmé, ambos os autores potenciam no objecto livro a multiplicidade de leituras, sugerem ideias para especulação e não para algum tipo de conclusão. Ambos os autores trazem uma nova atitude para a concepção do livro. Mallarmé é também pioneiro na ideia em que um escritor pode fazer o livro e não apenas escrever o texto, ideia que iremos ver desenvolvida quase 80 anos mais tarde por Ulises Carrión no ensaio *The new art of making books*[197].

Marcel Duchamp inicia uma prática artística que recorre ao objeto de produção industrial abrindo a possibilidade para o livro de artista passar a ser também de produção industrial, legado que chega na década de 60 do século XX.

Durante o período da arte moderna podemos concluir que estão lançadas as bases para o livro de artista se definir como uma categoria artística autónoma na segunda metade do século XX. Toda a experimentação das vanguardas realizada por Mallarmé, pelos artistas e poetas ligados ao *livre d' artiste*, por Marinetti, pelos artistas da vanguarda russa futurista, por Sonia Delaunay e Blaise Cendrars ou Marcel Duchamp abrem um território sem precedentes para o livro como obra de arte. São inovações que permitem ao livro se definir como área de atividade e disciplina artísticas, motivando também o início da reflexão teórica que surge na segunda metade do século XX.

---

[196] *Faire un livre rond*
sans commencement ni fin
(soit que les feuilles soient
détachées et mises en ordre
par le dernier mot de la page
répété à la page suivante
(pas de pages numérotées)
soit que le dos soit fait de cercles
autour desquels les
pages tournent
in Arnar, *op. cit.,* 2011 p.361

[197] Apresentado no capítulo VI.

Passamos a contextualizar a obra dos artistas que protagonizam o definir do livro de artista como categoria artística.

2.4. *De Libro Illegible* a *Xerox Book*[198]

Os livros de Bruno Munari, Dieter Roth, Ed Ruscha e Seth Siegelaub[199] na origem do definir o livro de artista como categoria artística

Para o final deste capítulo são referência os livros de Diether Roth e Bruno Munari, da década de 50, e os livros de Ed Ruscha e Seth Siegelaub, da década de 60 do século XX. Muitos historiadores e teóricos atribuem a Roth e Ruscha a origem do livro de artista como categoria autónoma. Nesta reflexão teórica já foram referidos alguns desses autores como Anne Moeglin-Delacroix, Clive Phillpot ou Johanna Drucker.

Em 1963, a partir de Los Angeles, Ed Ruscha define as novas regras para o livro como obra de arte: impressão industrial, grande tiragem, não assinado e de baixo custo.

Quando a revista Art-Rite, em 1976, solicita a vários intervenientes do meio um comentário sobre o livro de artista a bibliotecária e curadora Judith Hoffberg[200] escreve um breve texto que caracteriza muito bem o espírito dos anos 1960 ligado ao livro de artista: *... foi a década de 1960 que produziu o "fenómeno" que só agora é reconhecido como importante. O desenvolvimento da tecnologia de impressão e produção comercial criou edições, que eram baratas e amplamente distribuíveis. Ed Ruscha foi pioneiro neste empreendimento (...)*

O livro como alternativa à oferta de galerias e museus permite uma democratização da arte, uma descentralização do sistema artístico, uma vez que os livros podem ser distribuídos por correio, através de lojas de artistas, através da amizade; os livros

[198] *Libro Illegible* de Bruno Munari, com a primeira publicação em 1953, a *Xerox Book* de Seth Siegelaub, publicado em 1968.

[199] A seleção destes autores é baseada no critério de serem pioneiros no publicar como prática artística no pós-guerra. E estarem todos representados, à exceção de Ed Ruscha, na *Sala de Leitura*, a minha exposição de conclusão de doutoramento. Nenhum dos livros de Ed Ruscha faz parte da *Sala de Leitura* porque, embora tenham sido concebidos nos anos 1960 como a obra de arte acessível e democrática, custando cerca de 3,50 dólares atualmente custam 20 mil dólares e não são publicados fac-similes.

[200] Judith Hoffberg (1934/2009) publica entre 1978 e 2008 a newsletter *Umbrella*, o primeiro periódico especializado em livros de artista, também dedicada à *mail art* e aos múltiplos. Até 2005 a newsletter foi publicada em formato papel, entre 2006 e 2008 foi publicada online.

ocupam menos espaço são portáteis, práticos e democráticos, e criam um relacionamento individualizado entre o consumidor e o artista, entre o proprietário e o criador. O livro produzido por artistas não é apenas um instrumento de comunicação, mas também uma extensão da visão do artista alcançada através de diversos meios.
É tão permanente quanto o artista deseja ser, tão efémero como uma nuvem, envolvendo o dono num acto solitário (...) O livro permite que o artista apresente o seu trabalho sem a intervenção de críticos ou outros intermediários.
Como afirmou Lucy Lippard, "a necessidade adicional de encontrar novos veículos para novas ideias estéticas levou a um dos mais antigos: o livro ainda é o transmissor mais barato e mais portátil de ideias, até mesmo as visuais".[201]

A agitação social decorrida nos anos 1960 levou a alterações radicais na cultura visual, as publicações *underground* encontram um expoente a uma escala nunca antes conhecida, o que promove a vontade dos artistas de realizarem as suas próprias publicações. Sobre a integração do livro na prática artística nos anos 1960 Leszek Brogowski esclarece:
Quando nos anos 1960 os artistas começaram a interessar-se pelos livros enquanto operadores da sua arte, não foi para terem um novo suporte para desenhar, o que, em toda a evidência, não era nada de novo, mas para inventarem novas formas de fazer arte. Dito de outra forma, o nascimento do livro de artista está relacionado com a vontade de transformar o conceito de arte. Neste sentido, nos anos 1960, o livro foi um desafio para a arte.[202]

---

[201] *... it was the 1960s that produced the "phenomenon" which only now is being recognized as important. The development of commercial printing and production technology created editions, which were inexpensive and widely distributable. Ed Ruscha was a pioneer in this venture (...) The book as an alternative to gallery and museum offering system, since books can be distributed through mail, through artist-run shops, through friendship; books take up less room are portable, practical and democratic, and create one-to-one relationship between consumer and artist, between owner and creator. The artist-produced book is not only an instrument of communication, but also an extension of the artists' vision achieved through mixed media. It is as permanent as the artist desires to be, as ephemeral as a cloud, involving the owner in a solitary act (...) The book permits the artist to present his or her work without the intervention of critics or other intermediaries.*
As Lucy Lippard has stated, "the additional need to find new vehicles for new esthetic ideas has led back to one of the oldest of all – the book is still the cheapest, most portable convey of ideas, even visual ones".

[202] *Lorsque dans les années 1960 les artistes commençaient à s'intéresser aux livres comme opérateur de leur art, ce n'est pas pour avoir un nouveau support pour dessiner qui, de toute évidence n'était même pas nouveau, mais pour inventer de nouvelles façons de faire de l'art. Autrement dit, naissance du livre d'artiste est liée à la volonté de transformer le concept de l'art. En ce sens, dans les années 1960, le livre fut un défi pour l'art.*

Desde os anos 1940 que o suíço Dieter Roth e o italiano Bruno Munari (1907-1998) realizavam experiências com livros de páginas cortadas manualmente, mas Munari começou um ano antes de Roth a executar estes livros destinados a crianças. Munari inicia o seu percurso artístico nos anos 1920 associando-se ao movimento Futurista, em 1948 funda o Movimento de Arte Concreta (M.A.C.) ligado às formas abstractas geométricas e afastado do academismo italiano. Ao longo do século XX Munari foi artista e designer, desenvolveu e publicou quase 180 livros[203] – livros de ilustração, livros de artista e livros teóricos. As experiências desenvolvidas pelas ideias do M.A.C. levaram à reinvenção do objeto livro e às novas possibilidades do trabalho editorial, Munari executou uma série de *Libros Illegibles*, a partir dos anos 1950 estes livros são produzidos industrialmente em grandes tiragens, antecipando o que viria a acontecer ao livro de artista nos anos 1960 (Drucker: 1994. 74), Munari é um pioneiro na ideia de publicar como prática artística. No *Libro illeggibile bianco e rosso*, publicado em 1953, com uma tiragem de 2000 exemplares podemos ler o entendimento que Munari tem sobre a experimentação do uso do material do livro como linguagem visual: *... Normalmente, o papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como 'comunicante' de alguma coisa... se os tamanhos estão dispostos em ordem crescente ou decrescente ou se cruzam ritmicamente pode-se obter informações visuais rítmicas, dado que o folhear da página é uma ação que decorre ao longo do tempo e, assim, participa no ritmo temporal ...*[204]

BROGOWSKI, Leszek, *Um livro como não há outro*, in *PSPY 2015*, p. 19, tradução Isabel Baraona e Catarina Figueiredo Cardoso

[203] Munari comenta nos dos seus *Prelibri:*

A Qual é o propósito de um livro?

B Para passar o conhecimento ou a lazer ou em qualquer caso, para aumentar o nosso conhecimento do mundo.

A Então, se eu entendi corretamente, para nos ajudar a viver melhor.

B Sim, muitas vezes é o caso.

Citação de abertura in MAFFEI, Giorgio; *Munari's books*, Edizioni Corraini, Mântua, 2008

A What is the purpose of a book?

B To pass on knowledge or pleasure or in any case to increase our knowledge of the world.

A So, if I understand rightly, to help us live better.

B Yes, that is often the case.

[204] *... normalmente la carta è usata come supporto del testo e delle illustrazioni e non come 'comunicante' qualcosa… se i formati sono organizzati in modo crescente o decrescente o intersecati o comunque ritmati, si può ottenere un'informazione visiva ritmica, dato che il voltare pagina è un'azione che si svolge nel tempo e quindi partecipa al ritmo rimale-temporale…*



Fig. 2.8 Bruno Munari, *Libro Illeggibile MN1*, 1984 (realizado a partir dos primeiros *Libro Illeggibile* publicados em 1953), Maurizio Corraini Editore

Os *Livros Ilegíveis* de Munari partem da forma quadrada, a sua forma favorita, cada página é cortada com uma forma diferente a partir do papel quadrado, isto é, cada página tem um corte horizontal, vertical ou diagonal. Alberto Mondadori, o primeiro editor dos livros de Munari escreve acerca dos *Livros Ilegíveis*:

Um grande quadrado preto opressivo, algumas folhas transparentes que quebram um conjunto de linhas brancas, enquanto no fundo gira um vermelho cada vez mais brilhante, um buraco pula pelas páginas de um livro branco e amarelo, estes personagens não precisam de um nome, sobrenome e endereço. Cores brilhantes, tristes, dramáticas, pesadas e vaporosas, formas suaves, frágeis, bem definidas ou fracas, suaves e angulares, páginas muito finas, páginas rígidas, macias ou duras, páginas opacas ou transparentes, intactas ou rasgadas, podem ser desenvolvidas numa linguagem que todos os seres humanos podem entender, e, como tal, é a transformação de uma semente em planta, flor e fruta ...[205]

[205] *A big oppressive black square, some transparent sheets breaking down a set of white lines as the background turns an increasingly bright red, a hole jumping through the pages of a white and yellow book, these characters have no need for a name, surname and address. Bright colours, sad, dramatic, heavy and vaporous colours, soft, fragile, well-defined or faint, gentle and angular forms, very thin pages, stiff, soft or hard pages, opaque or transparent, intact or ripped pages, can be developed into a language all human beings can understand, and as such this is the transformation of a seed into plant, flower and fruit… in* MAFFEI, Giorgio; *Munari's books*, Edizioni Corraini, Mântua, 2008, p. 22

O considerar estes livros ilegíveis não se deve apenas a não conterem palavras ou imagens impressas, é também por causarem uma desorientação na leitura convencional, por serem tão livres na sua interpretação.

Dieter Roth (1930-1998) é um artista suíço que editou mais de 200 livros, desde o início dos anos 1950, o que o torna um dos pioneiros do século XX a focar-se na publicação como uma forma artística, quebrando com as convenções editoriais. Roth foi também pintor, escultor, gravador, realizador, músico, designer e poeta.
Dieter Roth começou a fazer estruturas de livros alternativas nos anos 1940, a partir de 1953 publicou um periódico ligado à poesia concreta – *Spirale*. Em 1954 inicia projetos em forma de livro, intitulando-os de *Kinderbuch* e *2 Bilderbucher*[206], só possíveis de publicar em 1957 quando Roth cria a sua própria editora - Forlag Ed; na realidade são livros para crianças, mas que Roth considera que uma criança se iria aborrecer de os ler. As páginas são sobreposições de folhas coloridas, com as três cores primárias, cada página tem várias formas geométricas cortadas à mão a partir do formato quadrado do livro. Roth executa o trabalho tendo como referência a estrutura do códex, a página como elemento físico, o folhear como construção e desconstrução de imagens/páginas.
Dada a vastíssima produção de livros por Roth, como o próprio artista compilou listas muito precisas das suas edições, iremos seguir a sua organização por secções[207]:
A. Arte Concreta, Op Art – embora Roth tenha sido independente destes movimentos artísticos, são livros onde explora formas da Op Art, através por exemplo de sobreposições de linhas a preto e branco. Publica livros de páginas transparentes e coloridas com formas recortadas de várias dimensões, encadernadas com argolas.
B. Alterações – são objetos livros que partem da apropriação de edições de jornais islandeses, testes de offset, livros de BD, livros de colorir, jornais *Daily Mirror* ou revistas *Daily Bul,* com os quais Roth realiza colagens, cortes e salsichas[208]!

[206] Em português *Kinderbuch* é livro para a infância e *Bilderbuch* é livro ilustrado.
[207] Esta lista é retirada do catálogo raisonné *Dieter Roth Books + Multiples*, editado por Dirk Dobke, a partir do texto "Dieter Roth's Books – A Bibliography in Sections" de Stefan Ripplinger, pág.145.
[208] *De tempos em tempos, pego em livros que não suporto ou de autores que quero irritar e faço salsichas c. 40cm de comprimento, 8cm de espessura, devem terminar como uma edição de 50, intitulada no exterior, assinada, numerada, DM 100*
From time to time I take books I can't stand or from authors I want to annoy and make sausages c. 40cm long, 8cm thick, should end up as an edition of 50, titled on the outside, signed, numbered, DM 100. Carta de Dieter Roth para Hanns Sohm, sem data, primavera de 1964 *in Dieter Roth books + multiples*, p. 9

C. Linhas da vida – são livros de carácter autobiográfico realizados a partir de cadernos de apontamentos, agendas e notas soltas.
D. *Scheisse* – é a obra poética de Roth. O primeiro volume foi feito em 1966, impresso pelos alunos de Roth em Providence (Rhode Island) e que não conheciam o significado da palavra em alemão - merda.
E. *Mundunculum* – é a obra filosófica do artista.
F. Nuvens (no original *Wolken*) – o título é retirado do conto de James Joyce *A little cloud*. Os livros contêm frases dos livros de apontamentos escritas em pedaços de papel branco.
G. Desenhos – livros onde Roth explora as variações nos temas e processos do desenho: formas orgânicas, formas geométricas, sequências autobiográficas com animais e humanos, desenhos a duas mãos, desenhos rápidos e garatujas.
H. Ensaios – não são livros de ensaios no sentido tradicional mas textos monotemáticos.
I. Postais – inclui livros de postais originais e alterados.



Fig. 2.9 Diether Roth, *Picadilly Puzzle*, 1969
Edition Hansjorg Mayer, 2005

J. Lágrimas – livros com frases originais publicadas no *Luzerner Stadt-Anzeiger*, gradualmente misturadas com desenhos, outras frases e poemas.

K. *Bastelnovellen* – apropriação e paródia aos livros de ficção publicados na Alemanha como *Bastei*. O prefixo *Bastel* usado por Roth é a palavra alemã para trabalhos manuais, servindo de trocadilho para este tipo de livro.
L. Colaborações – livros realizados com estudantes, editores, impressores, amigos, familiares ou outros artistas, como: Daniel Spoerri, Arnaulf Rainer e Richard Hamilton.
M. Outros – livros híbridos que não cabem nas outras categorias.
Para Roth publicar era inseparável da sua vida, ele próprio fundou uma série de editoras – forlag ed, Verlag *(sic)*, Dieter Roth Familienverlag e Dieter Roth Verlag, o que lhe deu a liberdade para publicar a um ritmo frenético.

Ed Ruscha (1937) é o artista mais referido pelos autores que escrevem sobre as origens do livro de artista. Ruscha promoveu e validou a ideia que o formato do livro é uma obra de arte (Phillpot:1998.97). Segundo Phillpot, os livros de Ruscha trouxeram a multiplicidade, o baixo custo, o portátil e o não precioso para os livros de artista (Phillpot:1998.99) estabelecendo um novo paradigma, o primeiro livro de Ruscha custava $3. Ruscha também inova porque concebe, edita, publica, produz e distribui, todos estes aspectos são escolhas do artista. Mas para a história da arte a obra de Ed Ruscha está essencialmente ligada à pintura.
Em 1962 Ed Ruscha realiza e em 1963 publica *Twentysix gasoline stations*[209], aquele que é considerado o livro pioneiro na categoria do livro de artista. O livro contém o que indica o título, fotografias de vinte e seis estações de serviço na mítica *Route 66*, entre Los Angeles e Oklahoma. Embora a própria estrada nunca surja nas fotografias ou seja referida no livro. A viagem entre Los Angeles e Oklahoma era realizada por Ruscha com alguma regularidade para visitar a família. O artista tinha na época 25 anos, tinha se mudado aos 19 anos de Oklahoma, onde vivia com a família, para Los Angeles, para estudar no Chouinard Art Institute.
Desde que Ruscha era estudante de arte que estava interessado em temas ligados aos objetos triviais do dia-a-dia. Uma das principais influências era a obra de *readymades* de Marcel Duchamp[210], o legado de Duchamp vai influenciar toda uma geração de

[209] Este livro foi uma auto-edição do autor com o nome *National Excelsior Press.*
[210] *As minhas fotografias não são interessantes, nem o assunto. Elas são simplesmente uma coleção de "factos"; o meu livro é mais como uma coleção de 'readymades'.*

artistas dos anos 1960 ligados à arte conceptual. A outra influência presente nos livros de Ruscha vem da Pop Art, que está a surgir nos E.U.A. também no início da década de 60. No mesmo ano que Ruscha realiza as fotos das vinte seis estações de serviço[211], Andy Warhol expõe as telas com as latas de sopa Campbell[212]. Ambas trazem para a arte o imaginário do dia a dia, o olhar sobre a sociedade de consumo norte americana.

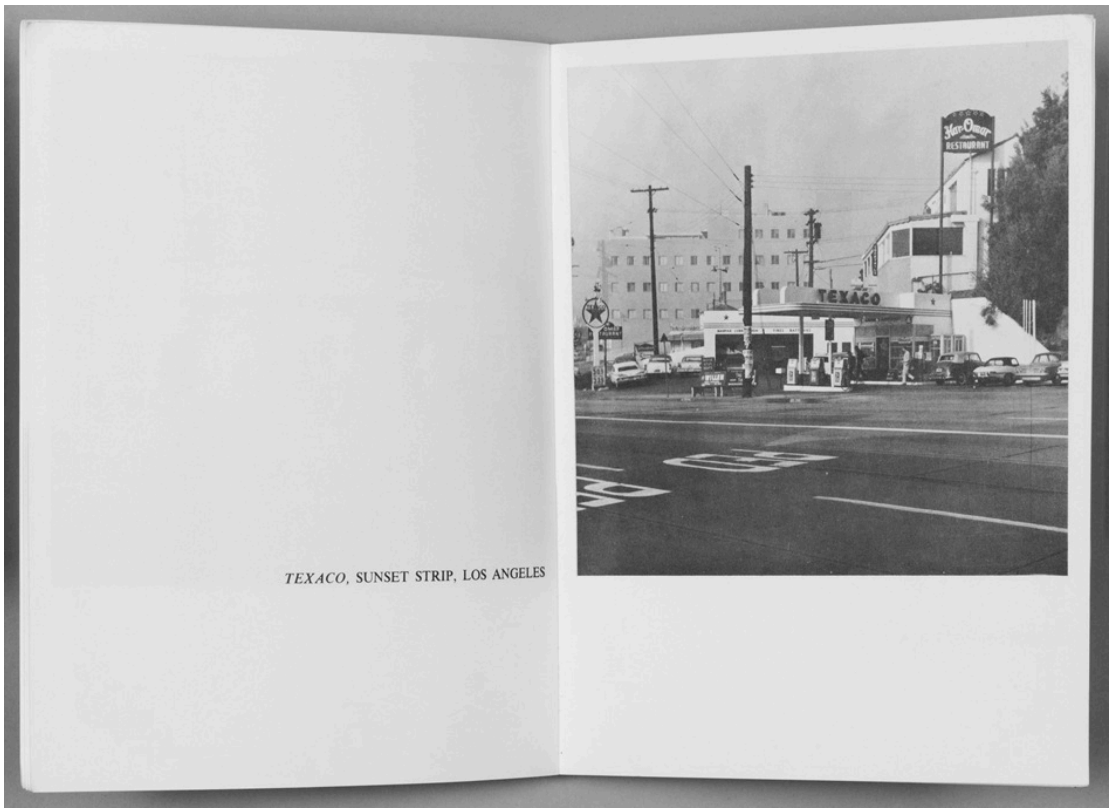


Fig. 2.10 Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1963[213]

My pictures are not that interesting, nor the subject matter. They are simply a collection of 'facts'; my book is more like a collection of 'readymades'. In John Coplans, "*Concerning 'Various Small Fires': Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications", Artforum,* Fevereiro 1965.
Todos os excertos desta entrevista foram retirados do livro:
MARSHALL, Richard, *Ed Ruscha*, Phaidon, Londres, 2003

[211] No ano seguinte, 1963, Ruscha realiza a pintura *Standard gas station, Amarillo, Texas,* que vem enfatizar a leitura Pop do livro *Twenty six gasoline stations.*

[212] A exposição de Andy Warhol aconteceu na Fergus Gallery, em Los Angeles, com uma série de trinta e duas telas idênticas com a imagem da lata de sopa Campbell serigrafada, só alterava no rótulo o sabor. A forma como as telas estavam expostas sugeria as longas prateleiras dos supermercados, onde se podiam encontrar as latas originais, a sopa instantânea Campell era consumida pela maioria dos norte americanos. Com esta obra Warhol vem desafiar toda a tradição de pintura de natureza morta a partir da representação de um objeto ligado à sociedade de consumo. Numa galeria vizinha, como provocação crítica, vendiam as latas de sopa Campbell publicitando que eram mais baratas do que as pinturas que apenas reproduziam a sua imagem!
A exposição de Warhol marca a origem da Pop Art nos Estados Unidos da América.

[213] Imagem acedida em
http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963

O processo para *Twentysix gasoline stations* de Ruscha é o começar com uma ideia – fotografar 26 estações de serviço[214], o que liga este livro à arte conceptual.
A arte conceptual é definida em 1967 por Sol LeWitt nos seus *Paragraphs on conceptual art,* onde podemos ler acerca da importância da ideia:
Na arte conceptual a ideia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando um artista usa uma forma de arte conceptual, isso significa que todo o planeamento e as decisões são tomadas de antemão e a execução é um assunto superficial. A ideia torna-se a máquina que faz a arte.[215]

Nos anos 1960 o livro tornou-se um meio privilegiado para artistas conceptuais. Numa entrevista cedida ao New York Times, em 1972 Ruscha esclarece e importância do médium escolhido para *Twentysix gasoline stations* ser o livro:
I wanted to make a book, and I let photography be a secondary medium, an excuse to make a book. That's what I wanted to do most of all, really, to make a book, not necessarily to take photographs [216]
Para os artistas conceptuais o livro também devia refletir a sua origem industrial. Ed Ruscha explica na entrevista de 1965 para a revista *Artforum*:
Um dos propósitos dos meus livros tem a ver com fazer um objeto produzido em massa. O produto final tem uma sensação comercial e profissional ... Não se aprende necessariamente nada nos meus livros ... Quero material absolutamente neutro ... a emoção de 400 livros exatamente idênticos empilhados à nossa frente.[217]

---

[214] *Quando eu estava em Oklahoma eu tive um brainstorm no meio da noite para fazer este pequeno livro chamado Twentysix Gasoline Stations. Sabia o título, sabia que seriam fotografias de vinte e seis estações de gasolina.*
When I was in Oklahoma I got a brainstorm in the middle of the night to do this little book called Twentysix Gasoline Stations. I knew the title, I knew that it would be photographs of twenty-six gasoline stations. "…a kind of a Huh?" An Interview with Edward Ruscha by Willoughby Sharp', *Avalanche,* no. 7 (Winter/Spring 1973), p.30, *in Booktrek*, p. 150

[215] *In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes the machine that makes the art. In* HARRISON, Charles e WOOD, Paul; *Art in Theory – 1900-1990*, p.834 a 837

[216] *In romance with liquids*, entrevista com Walter Hopps. *In* BENEZRA, Neal e Brougher, Kerry; *Ed Ruscha*, Scalo, Zurique, 2000, p. 186

[217] *One of the purposes of my books has to do with making a mass-produced object. The final product has a very commercial, professional feel to it… You don't necessarily learn anything from my books… I want absolutely neutral material… the thrill of 400 exactly identical books stacked in front of you.*

As publicações associadas à arte conceptual são caracterizadas pelo design simples, tipografia ousada, capas diretas e fotografia desteticizada (entende-se por desestetização o recuo de prazer visual). *Twentysix Gasoline Stations* contém na capa e lombada apenas o título e o nome do autor, impressos a vermelho sobre papel branco, no interior as fotografias são impressas a preto e branco, paginadas numa sequência de 48 páginas, no formato 18x14cm.

Pela sequência de páginas de *Twentysix Gasoline Stations* podemos observar o percurso pela geografia da *Route 66*, durante três dias e duas noites. A prova de contacto mostra que Ruscha tirou cerca de uma fotografia em cada estação de serviço, a partir da janela do carro, para depois seguir a sua viagem. Embora a sequência de fotografias nas páginas não tenha a sequência da viagem, Ruscha reorganizou cinco das imagens na paginação, numa entrevista de 1973 explica que alterou o formato cerca de 50 vezes na gráfica[218].

Este livro pioneiro de Ruscha tem vindo a ser reposicionado na história da arte, da fotografia e do livro de artista. Próximo da época em que foi publicado a recepção crítica não tinha a visão de uma obra pioneira, podia ler-se o seguinte na imprensa especializada: *Ruscha clássico. Fotografias de postos de gasolina tiradas de um ponto de vista curiosamente distanciado como se o fotógrafo tivesse preguiça para sair do carro. Em cada fotografia vê-se toda a estação e muito alcatrão. Além de evocar épocas de férias familiares num modelo tardio De Soto, este livro é um documentário da nova arquitetura americana e gráficos de autoestrada.* [219]

Esta crítica está centrada nas fotografias e não no livro propriamente dito, a fotografia que interessava a Ruscha era casual e anónima, como *snapshots*[220], a denominada "anti-fotografia". Que se opunha à fotografia de outros fotógrafos americanos como Walker Evans ou Robert Frank, que Ruscha conhecia a obra mas cujo trabalho estava fora das vanguardas afectas às artes visuais.

---

[218] "…a kind of a Huh?" An Interview with Edward Ruscha by Willoughby Sharp', *Avalanche,* no. 7 (Winter/Spring 1973), p.30, *in Booktrek*, p. 150

[219] *Classic Ruscha. Photos of gas stations taken from a curiously distanced point of view as if the photographer were too lazy to get out of his car. In each picture you see the whole station and plenty of concrete. Besides evoking family vacation epics in a late model De Soto, this book is a documentary of American novelty architecture and highway graphics. In Artwork in the Bookform*, 1980, p.14

[220] *To me they are nothing more than snapshots.* Entrevista na *Artforum* , fevereiro 1965, p. 25, *in Booktrek*, p. 150

Num ensaio de 1981 escrito por Douglas Crimp "The Museum's Old/The Library's New Subject", onde o crítico define o conceito surgido na altura de Pós-modernismo, conta a história que consultou o livro *Twenty six gasoline stations* na biblioteca pública de Nova Iorque, lugar onde o livro estava catalogado na secção de "Transportes"! O que Crimp viu como uma conquista do Pós-modernismo, porque as categorias estanques já não faziam sentido. Mostrando como o primeiro livro de Ruscha foi fluindo no reconhecimento e se reposicionando na história da arte. Um livro que tem sido classificado de factual e artificial, superficial e profundo, estúpido e inteligente[221].

Entre 1962 e 1978 Ruscha publicou dezasseis livros, os livros publicados depois de *Twenty six gasoline stations* são variações ao formato deste, com títulos como: *Various Small Fires and Milk* (1964)*, Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots* (1967), *Nine Swimming Pools* (1968) ou *Real Estate Opportunities* (1970). Todos os títulos descrevem o conteúdo do livro, interessa ao artista os temas mundanos, que estavam acessíveis ao seu redor, a partir de Los Angeles, cidade que Ruscha considerava decadente mas muito inspiradora.

Do primeiro título Ruscha publicou um total de 3900 exemplares, com edições em 1963 (400 exemplares), 1967 (500 exemplares) e 1969 (3000 exemplares)[222]. A primeira edição foi numerada, o que mais tarde o autor vem entender como um erro[223]. Nenhuma das edições posteriores foi numerada, validando a ideia que o livro de artista é uma obra de arte que existe com uma edição em aberto, reimpressa cada vez que o artista definir (Phillpot: 2013.151), sendo todos os exemplares uma obra de arte original. Ao contrário de que previa Walter Benjamin o livro de artista de tiragem múltipla mantêm a aura, o livro passa essa aura no momento em que o leitor/observador o lê/vê nas suas mãos.

Sobre o porquê de fazer livros Ruscha esclarece numa entrevista dada em 1977 para a revista *Arts Monthly* acerca da sua motivação de criar uma obra para a qual ainda não tinha sido criado público, por o livro operar num território que ainda não era do

---

[221] Classificações de Ian Walker no ensaio *A kind of a "Huh?": The siting of Twentysix gasoline stations (1962),* p. 118 *in The Photobook – From Talbot to Ruscha and Beyond*
(Ed.) BELLO, Patricia di; WILSON, Collete e ZAMIR, Shamon; *The Photobook – From Talbot to Ruscha and Beyond*, I.B. Tauris, Londres, 2012

[222] Números que constam no artigo de 1993 "Twentysix Gasoline Stations that Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art", *in Booktrek*, p. 151

[223] Em entrevista à revista *Artforum*, 1965, p. 25 *in Booktrek* p. 151

contexto da arte contemporânea: *Pessoalmente, gosto da ideia de trabalhar com livros porque lidam com um público quase inexistente. Eu queria fazer um produto para uma audiência inexistente ... queria que fosse algo não construído como uma obra de arte. Eu queria ser ambíguo.*[224]

Twenty six gasoline stations é considerado também um livro fundamental na história dos *photobooks*, estes são livros cujo conteúdo é fotografia com pouco ou nenhum recurso a texto. Os *photobooks* surgiram com o nascimento da fotografia, o primeiro livro foi publicado em 1843 por Anna Atkins, intitulado *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, vindo assim a inaugurar um terreno muito fértil até à atualidade.

Seth Siegelaub (1941-2013) foi galerista, curador e editor de publicações de artistas entre 1968 e 1971. A sua contribuição surge neste capítulo pela inovação e expansão que trouxe para a área da publicação de artistas. Siegelaub como galerista e curador procurou formas alternativas de expor e disseminar arte, o que levou a tornar-se também editor. O seu interesse foi levantar questões e explorar meios subversivos de fazer, expor, distribuir, vender e colecionar arte. Comissariou várias exposições ligadas à arte conceptual em que o catálogo foi a própria exposição. *Xerox Book*[225] (1968), editado por Siegelaub e John W. Wendler, é uma exposição para a qual foram atribuídas 25 páginas a sete artistas: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner. Ironicamente este livro de fotocópias foi impresso em offset, numa edição de mil exemplares, por razões de custos, a partir de uma matriz em fotocópia. Sobre a escolha do meio de impressão Siegelaub justifica:

Eu escolho fotocópias em oposição a offset ou a qualquer outro processo porque é uma reprodução sem graça e bera, é realmente apenas para a troca de informação. É sobre o que é a fotocópia. Quer dizer, não é mesmo definido. Então, a fotocópia apenas reduz o aspecto visual de analisar a informação.[226]

---

[224] *Personally I like the idea of working with books because it deals with an almost nonexistent audience. I wanted to make a product for a nonexistent audience… I wanted it to be something that was not constructed as a work of art. I wanted to be ambiguous. In* Marshall, 2003, p.58

[225] Para *Xerox Book* foi feita uma segunda edição em Dezembro de 2015 pelos Roma Publications (Mark Manders e Roger Willems) e que está incluída na *Sala de Leitura*.

[226] *I choose Xerox as opposed to offset or any other process because it's such a bland, shitty reproduction, really just for the exchange of information. That's all a Xerox is about. I mean it's not even, you know defined. So Xerox just cuts down on the visual aspect of looking at the information. In* Seth Siegelaub em entrevista com Patricia Norvell, 17 Abril 1969, in (Ed.) Alexander Alberro and



Fig. 2.11 Seth Siegelaub e John W. Wendler (ed.), *Xerox Book*, 1968
2ª edição, Dezembro 2015, Roma Publications

Interessava a Siegelaub encontrar várias possibilidades de mostrar/expor arte, em *Xeroxbook* a proposta de curadoria foi cada artista realizar uma obra cujo contentor é o formato estandardizado do A4.[227] No ano seguinte Siegelaub editou e publicou *January 5-31, 1969*, uma exposição/catálogo colectiva com obras de: Robert Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Lawrence Weiner. A exposição foi realizada num espaço temporário em Manhattan, uma das salas expunha o catálogo a outra as obras. No *press release* Siegelaub escreve que o catálogo é o coração da exposição. No mesmo ano Seth Siegelaub ainda publicou como catálogo/exposição *[One Month] 1969 March 1969* e *July, August, September 1969.*

Numa entrevista cedida a Lucy Lippard, no livro Six Years, Siegelaub esclarece:

A arte que me interessa pode ser comunicada com livros e catálogos ... quando a arte não depende mais da presença física ... não é distorcida e alterada pela representação em livros e catálogos. Torna-se informação primária, enquanto a reprodução de arte convencional em livros ou catálogos é necessariamente

---

Patricia Norvell; *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell,* University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2001, p.39. Consultado 2 Agosto 2016 em https://opasquet.fr/dl/texts/Norvell_Recording_Conceptual_Art_2001.pdf

[227] *A Brief History of Curating*, Hans Ulrich Obrist, entrevista a Seth Siegelaub, p.121 e 122.

informação secundária ... Quando a informação é primária, o catálogo pode se tornar a exposição.[228]

Siegelaub vem alterar o protagonismo que existia da exposição em relação ao catálogo, sendo o catálogo considerado informação secundária e a exposição na galeria informação primária, Siegelaub opera uma inversão - o livro/catálogo torna-se um espaço mais apropriado para o trabalho dos artistas do que as paredes da galeria, limitadas num tempo e num espaço. E há a consciência por parte dos artistas que participaram que o catálogo é a obra de arte. Citamos Lawrence Weiner, um dos artistas que participou em *Xerox Book*: *A coisa emocionante sobre o projeto do Xerox Book foi que havia vinte e cinco folhas, e era a mesma peça exata ... e isso quase ajudou a mostrar que a remoção, enquanto era proporcional, poderia ter sido de vinte e cinco remoções diferentes. Não havia como ver se a remoção era a arte ou o que resta era a arte. E, no entanto, era exatamente a mesma peça. Então tinha vinte e cinco exatamente da mesma peça que se poderia ver de vinte e cinco formas diferentes. Então, para mim, foi uma peça perfeita ... Qualquer um que comprou The Xerox Book possuía a peça.*[229]

Embora a autopublicação destes livros pelos artistas funcionasse como uma crítica ao sistema galerístico, em pouco tempo alguns desses livros atingiram valores de mercado altíssimos, controlados por livreiros, antiquários e galeristas. Sobre a ideologia defendida pelos artistas dos anos 1960 Anne Moeglin-Delcroix escreve: *A decisão de autopublicar, ou publicar os amigos, refletiu principalmente o desejo dos artistas assumirem a responsabilidade total pelo seu próprio trabalho e dispensar a autorização das instituições artísticas, os valores que eles incorporaram e os modelos*

---

[228] *The art that I am interested in can be communicated with books and catalogues… when art does not any longer depend upon its physical presence… it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues. It becomes primary information, while the reproduction of conventional art in books or catalogues is necessarily secondary information… When information is primary, the catalogue can become the exhibition. In* Seth Siegelaub entrevistado por Ursula Meyer, in Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, p. 124-125

[229] *The exciting thing about The Xerox Book project was that there were twenty-five sheets, and it was the same exact piece...and that almost helped to show that the removal, as long as it was in proportion, could have been twenty-five different removals. There was no seeing whether the removal was the art or what was left was the art. And yet it was exactly the same piece. So you had twenty-five of exactly the same piece that could look twenty-five different ways. So for me it was a perfect piece.... Anybody who purchased The Xerox Book owned the piece. In* Lawrence Weiner em entrevista com Patricia Norvell, in (Ed.) Alexander Alberro e Patricia Norvell, *Recording conceptual art,* p.147

que eles impuseram. Responde ao desejo dos artistas de controlar todo o processo de produção e sem intermediários, o que significa verificações e obstáculos entre o projeto (concepção) e a sua realização (impressão), ou mesmo a apresentação e distribuição.[230] Como fez Ed Ruscha para os seus livros ou Seth Sieglaub como editor de obras dos artistas conceptuais.

A abertura da Printed Matter, Inc. em 1976 vem criar uma outra estrutura de mercado para as edições concebidas por artistas, a alternativa à galeria de arte. As tecnologias de impressão como a fotocópia e o offset vêm permitir a tiragem em grande número de publicações e efémera realizados por artistas a partir dos anos 1960. Segundo Paulo Silveira são tecnologias que ajudam a construir a arte contemporânea[231]. A conclusão essencial, na origem da arte contemporânea, sobre o livro de artista é este ser a obra de arte acessível, o múltiplo democrático, controlado pelo artista desde a sua concepção à sua distribuição. Tal como Lucy Lippard acreditava na altura, o livro de artista podia ser vendido em supermercados e aeroportos, e os artistas podiam beneficiar dessa expansão na circulação da sua obra.

No próximo capítulo iremos voltar atrás no tempo afim de enquadrar o trabalho do artista português pioneiro no pensar do livro como obra de arte – Amadeo Souza-Cardoso, que traz no início do século XX a influência do livro medieval.

---

[230] *The decision to self-publish, or publish one's friends, primarily reflected artists' desire to have complete responsibility for their own work and dispense with the authorization of the art institutions, the values they embodied, and models they imposed. It responded to the artists' urge to control the whole production process and do without intermediaries, meaning checks and obstacles between the project (conception) and its fulfillment (printing), or even its presentation and distribution. In* Anne Moeglin-Delcroix "Some preliminary observations toward a study of the varieties of artist publishers in the sixties and seventies", in GILBERT, p. 41

[231] Paulo Silveira em entrevista realizada no dia 21/3/2013, em Porto Alegre, *in* GRIGOLIN, Fernanda; *Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*, Publicações Iara, S. José de Campos, 2013, p. 32 e 33.

CAPÍTULO III

A Lenda de S. Julião Hospitaleiro

O primeiro momento do livro como obra de arte no contexto nacional no início do século XX, em paralelo com as origens do livro como obra de arte no contexto internacional [232]

A Lenda de São Julião Hospitaleiro (1912), no original *La Légend de Saint Julien L'hospitalier*, por Amadeo de Souza-Cardoso, é um livro inserido nas Vanguardas do início do século XX e simultaneamente carregado de influências medievais. No contexto internacional, os pioneiros do livro como obra de arte - William Blake e William Morris serviam-se também da influência do imaginário medieval nos livros que editaram. Neste encadeamento propomos uma análise dos livros destes três autores, cada um dentro do contexto da sua época; procurando o que há em comum nestes três pioneiros que pensaram o livro como obra de arte.

Amadeo de Souza-Cardoso, nasceu em Amarante, em Novembro de 1887, faleceu em Espinho em 1918. Aos 18 anos estava em Lisboa a estudar na Real Academia de Belas-Artes, mas devido à insatisfação causada por este curso no dia em que completa 19 anos vai viver para a cidade de Paris[233], onde, depois de uma passagem fugaz pelo trabalho de arquitetura e de caricatura, instala-se no bairro de Montparnasse onde inicia e desenvolve a sua obra como pintor. A partir de 1907 vai com regularidade à Bretanha, vista na época como um destino turístico para os artistas, encantados pelo aspeto gótico e rural, a partir destas viagens escreve numa carta à mãe:

---

[232] O presente capítulo parte do artigo "Pioneiro: Amadeo de Souza-Cardoso no contexto internacional dos pioneiros do livro de artista" escrito por mim para a revista *:Estúdio*, número temático sobre o Livro de Artista, Julho-Dezembro 2012

[233] Amadeo escreve na carta de despedida à mãe:
Tenho uma grande dor de os deixar a si, ao santo do Papá e a todos. Além disso, eu sou um espírito dramático e a minha alma representa sempre tragédia em que sou o único espectador (...) Isto não quer dizer que me julgue infeliz - não. Se qualquer quisesse trocar a sua felicidade pela minha desgraça, eu não trocava. Os meus destinos só estão bem commigo. Ou por elles triunpho ou por elles sou esmagado.
Carta de Amadeo à mãe, Lisboa, Outono de 1906. Espólio da família Sousa Cardoso.
(Ed. Lit.) FREITAS, Helena de; Alfaro, Catarina e Rosa, Manuel; *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, p. 45

As viagens, então, são o grande livro do artista (...) O alimento moral do artista está no livro do mundo. Qual é esse livro? O próprio mundo – certamente. Ora, em todos os livros é preciso virar de folha; este virar de folha equivale aqui a uma viagem.[234]
Amadeo passa o Natal de 1907 em Portugal com a família e anuncia que abandonou a arquitetura. De regresso a Paris no início de 1908 torna-se vizinho de Modigliani, de quem se tornará próximo, e que o leva a contactar com Brancusi, Archipenko e mais tarde com o casal Delaunay. Esta proximidade de Amadeo aos artistas das vanguardas é fundamental para ele como artista definir o seu próprio caminho. Embora a decisão de abandonar a arquitetura não seja de todo do agrado da família Amadeo continua receber uma mesada generosa do pai.
Num café frequentado pelo circulo de pintores portugueses em Paris – Eduardo Viana, Emmerico Nunes, Domingues Rebelo, Manuel Bentes e José Pedro Cruz, Amadeo conhece Lucie, a filha da dona do café, o único amor da vida de Amadeo e com quem virá a casar em Setembro de 1914. Com o rebentar da primeira guerra mundial Amadeo vê-se forçado a voltar para Portugal. No ano do seu regresso Amadeo já era o artista português com a maior projeção internacional, com exposições na Alemanha, França e Estados Unidos da América, como é exemplo o Armory Show em 1913 onde as suas pinturas fizeram sucesso junto da crítica, do público e dos colecionadores. Devido à má recepção do seu trabalho em Portugal, numa exposição organizada por Almada Negreiros em 1916, Amadeo isola-se mas continua em constante produção artística até 1918, ano em que morre prematuramente vitima de gripe pneumónica. Amadeo de Souza- Cardoso pertencia a uma família de vinhateiros do Douro, era simultaneamente monárquico, católico e vanguardista.

No Verão de 1912 Amadeo publica o álbum *XX Dessins*. É no mesmo Verão que executa *La Légende*. É aqui analisado o livro em detrimento do álbum, exatamente porque para *La Légende* Amadeo pensa no formato livro, e *XX Dessins* é um álbum de estampas. Embora o álbum *XX Dessins* tenha sido publicado numa tiragem de 530 exemplares, ao contrário de *La Légende* de exemplar único. Mas existe um documento de autoria não identificada no Espólio Amadeo de Souza-Cardoso - Coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, que refere este livro

[234] Carta de Amadeo à mãe, Paris, Junho de 1907. Espólio da família Sousa Cardoso.
In (Ed. Lit.) FREITAS, Helena de; Alfaro, Catarina e Rosa, Manuel; *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, p. 65

para publicação: *manuscrito único e original, proposto para publicação, o que não foi executado devido à morte do artista.*

Para o álbum *XX Dessins* Amadeo realizou uma série de desenhos a tinta da china para reprodução, com nus femininos, cenas de caça e de desporto, animais estilizados, florestas e arabescos, lendas da Amazónia, África e Pérsia; que conferem um imaginário exótico, orientalista e primitivista. As influências surgem da tapeçaria medieval, da obra de Matisse, Modigliani e Rousseau.

3.1. Os antecedentes no livro medieval

Interessa-nos nesta abordagem ao livro medieval refletir sobre os aspectos que os artistas vão mais tarde recuperar na relação texto/imagem. O livro medieval é um manuscrito iluminado em formato códex, produzido com páginas em pergaminho, e mais tarde em papel, que combina texto com imagem, letra capitular ornamentada, margens com decoração vegetalista e geométrica abstracta. É no final da Idade Média, no séc. XIV, que a ilustração das margens dos livros de iluminuras conhece a maior variedade, são estes os espaços de maior liberdade na página para os iluminadores, e são estes os livros que vão influenciar os artistas do séculos XVIII, XIX e XX.

A herança deixada pelo livro medieval está também no fazer: primeiro era realizado o desenho prévio com ponta de prata, depois manuscrito o texto, e por fim era aplicada a folha de ouro e a cor nas ilustrações. O uso do dourado no livro medieval, em termos metafóricos, evocava a total devoção a Deus, servia para literalmente iluminar a página e como proteção contra os insetos que destroem papel.

Os livros medievais continham essencialmente temas bíblicos. Estes manuscritos tinham como objetivo proporcionar informação, como por exemplo instruções num missal e proporcionar o sagrado.

O livro medieval mais comum é o Livro de Horas, este é um livro portátil que vem permitir a devoção privada e, dessa forma, alterar a prática da leitura. Até ao século XIV leitura e oração eram do domínio público com a liturgia oral tradicional, com a proliferação de Livros de Horas chega-se à leitura silenciosa da população laica. A oração silenciosa vem potenciar uma relação de maior intimidade entre livro e leitor. Para além das rubricas, orações e ilustrações estes Livros de Horas manuscritos passam a ter um formato mais personalizado, com páginas em branco, onde o leitor podia acrescentar as suas notas pessoais.

3.2. De *Songs of Innocence* a *The Works of Geoffrey Chaucer*

Os livros de William Blake e William Morris, na origem do livro como obra de arte no contexto internacional [235]

William Blake (1757/1827) escritor, pintor e gravador do Romantismo inglês. Foi aprendiz de gravador em Londres – Convent Garden, começou por expor na Royal Academy. Blake foi auto-publicador de todos os seus livros, onde os seus textos e imagens estavam contidos numa única matriz de cobre, a impressão resulta num "livro de iluminuras" densamente coloridas. Realizava poucos estudos, trabalhava diretamente nas matrizes, sujeito a inspiração divina. O processo gráfico de Blake foi batizado pelo próprio como *Impressão Iluminada*, inventado em 1788, após a visão do falecido irmão mais novo do artista[236]. *Impressão iluminada* é uma referência aos manuscritos iluminados medievais, onde o texto e a imagem são combinados, segundo Blake este processo liberta os escritores, porque podem publicar o seu próprio livro, num estilo que combina tipografia e gravura a água forte de forma ornamental, como anunciou o autor num prospecto que publicou em 1793 (Bidman: 2000.7).

Blake publicou vários livros em vida, mas o de maior sucesso resulta da união das *Songs of Innocence* (1789) com as *Songs of Experience* em 1794. As *Songs of Innocence* foram impressas a uma cor e posteriormente pintadas a aguarela, resultam com uma maior transparência, as *Songs of Experience* foram impressas com tintas de cor opacas *à la poupeé*. Mas quando junta as *Songs* o livro ganha um aspecto uniforme. As imagens gravadas por Blake emanam energia, embora de escala reduzida (c.13x8cm), as figuras aparentam uma escala monumental, com o texto em constante relação com a imagem, por vezes entrelaçados. Na margem direita de cada ilustração surge regularmente uma figura altiva e colorida como uma árvore, planta ou anjo.

[235] *Songs of innocence* publicado em 1789 por William Blake e *The works of Geoffrey Chaucer* publicado em 1896 por William Morris

[236] A primeira obra publicada por este processo é *There is no natural religion.*



Fig. 3.1 William Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, 1789 e 1794
Edição fac-similada, Tate Publishing, 2006

Até ao final da vida Blake imprimiu uma tiragem de vinte e quatro exemplares das *Songs*, coloridos e encadernados um a um pela sua esposa e assistente Catherine Blake.

No século XIX, durante o *Gothic Revival,* dá-se o revivalismo da arte da iluminura e a "invenção" da caligrafia como forma artística, ambas são uma consequência do gosto pelos temas medievais.

Um dos grandes colecionadores de manuscritos medievais foi William Morris (1834/1896), que desenvolveu atividade como escritor, poeta, político socialista e foi pioneiro como designer. Ligado ao movimento Arts & Crafts desenhou têxteis, papel de parede, azulejos, vitral, mobiliário e livros. É um dos responsáveis pelo recuperar da caligrafia, o que vai influenciar a edição dos seus livros, mais concretamente o desenho da tipografia, desenhou as fontes: *Golden* (letra românica), *Troy* (letra gótica) e *Chaucer*, para o livro de mesmo título.

Um século depois de Blake publicar os seus livros, Morris funda a Kelmscott Press, em Londres - Hammersmith. Embora Morris tenha publicado 66 títulos este texto concentra-se apenas na obra maior - o livro *The works of Geoffrey Chaucer*. *Chaucer* é um livro extremamente elaborado que foi realizado entre 1891 e 1896. Edward

Burne-Jones realizou 87 ilustrações gravadas em madeira, de inspiração Pré-rafaelita e William Morris é autor da tipografia, iniciais decoradas, decorações de margens e design da encadernação. O livro tem 556 páginas e teve uma tiragem de 425 exemplares, realizada por 11 mestres tipógrafos ao longo de 5 anos. Morris recupera um fazer artesanal pré-industrial, controlou todo o processo desde o cuidadoso desenhar dos tipos, até à escolha do papel e da tinta. Esta obra ficou concluída cinco meses antes do autor falecer. Morris recupera também os elementos medievais góticos na relação texto/imagem, letra capitular ornamentada, margens e tipografia, combinados em páginas densas.

Durante a execução de *Chaucer* Morris proferiu uma conferência intitulada *The Ideal Book*, onde refere os princípios da tipografia, enfatizando a importância da legibilidade, espacejamento entre tipos, considerando que a página dupla é uma unidade, com margens em proporção à mancha impressa. (Dore:1990.117).

Citando Burne-Jones, autor das ilustrações para *Chaucer*, sobre a obra: *If we live to finish it, it will be like a pocket cathedral – so full of design and I think Morris is the greatest master of ornament in the world.* [237]

[237] *If we live to finish it, it will be like a pocket cathedral – so full of design and I think Morris is the greatest master of ornament in the world. In Kelmscott Chaucer*, British Library. Consultado 22 Abril 2015 em
http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/landprint/kelmscott/

3.3. *A Lenda de S. Julião Hospitaleiro* de Amadeo de Souza-Cardoso





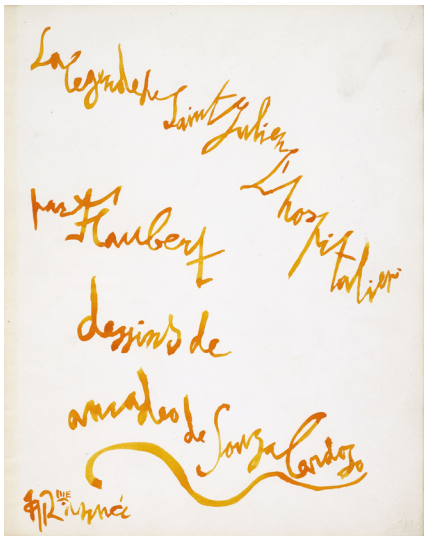






Fig. 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6
Amadeo de Souza-Cardoso
La Légende de Saint Julien l'hospitalier, 1912
Museu Gulbenkian – Coleção Moderna

O primeiro artista português que pensou no livro como suporte de uma obra de arte foi Amadeo de Souza-Cardoso. Em 1912 realiza *A Lenda de São Julião Hospitaleiro,* álbum de exemplar único executado a partir do conto original de Gustav Flaubert. Amadeo vai organizar no formato códex uma série de 83 desenhos e todo o texto copiado à mão, fascinado pela história abundante no imaginário sobre a Idade Média, os temas de caça e os elementos de encantar. É possível termos acesso a este livro graças à edição fac-similada publicada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2006[238]. Ao longo do seu percurso artístico Amadeo altera a sua assinatura várias vezes, em 1912, ano de *La Légende*, assina com as iniciais A.F.S.C., sendo o F de Ferreira, apelido da mãe.

Flaubert escreveu em 1877 *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, baseado nos vitrais do séc. XIII da catedral de Rouen, terra natal do escritor[239].
Dado o fascínio que Amadeo sentiu pela história segue o seu resumo:
Flaubert conta-nos a história de um rei e uma rainha, de um reino abastado, que aguardam pelo nascimento do seu primeiro e único filho – Julião.
Na festa do nascimento existem duas premonições: um eremita diz à mãe que o filho será santo, um mendigo diz ao pai que será imperador e haverá muito sangue.
Ao crescer Julião ganha um grande gosto pela caça, a guerra e por sangue. Durante uma caçada, depois de ter atingido um veado, o animal lança uma premonição a Julião - matará os seus pais.
Julião decide afastar-se da família, percorre terras distantes sempre em combate e ajuda o imperador de Occitânia a vencer uma batalha contra os muçulmanos espanhóis, este dá-lhe em troca a mão da sua filha. Depois Julião volta para a guerra. Durante vários anos os pais de Julião procuram-no. Já velhos e pobres, porque perderam todo o seu dinheiro durante a longa jornada em busca do filho, encontram o castelo onde ele vive. A esposa de Julião, depois de perceber quem eles são, oferece a sua cama para que possam descansar essa noite.

[238] Edição fac-similada, CAM/FCG, 2006, impressão offset, tiragem 3000 exemplares
Edição de capa dura com textos de Maria Filomena Molder
Edição de capa mole com textos de Catarina Alfaro
[239]O conto termina com o seguinte parágrafo: *Esta é a história de São Julião Hospitaleiro, mais ou menos como é contada num vitral de igreja, na minha terra.*

Quando Julião volta, ao sentir o corpo de dois estranhos na sua cama mata-os. Depois deste trágico acontecimento Julião expõe-se às maiores violências, mas não morre. Um dia junto a uma fonte, ao debruçar-se vê o pai no próprio reflexo e a partir daí aceita que tem de estar vivo. Decide ter como missão ajudar as pessoas a atravessarem um rio agitado, surge um leproso que pede a Julião que o leve na sua barca. Chegados à outra margem o leproso diz que tem muito frio, Julião faz tudo para o aquecer – acende o lume, cede as suas roupas, mas sem sucesso. O leproso pede-lhe que o aqueça com o seu corpo "boca com boca, peito com peito". Nesse momento Jesus Cristo leva Julião para o céu.

Na análise ao personagem Julião por Maria Filomena Molder, filosofa que mais tem estudado *La Légende* de Amadeo, ela refere que Julião cresceu a delirar com as descrições de caça e batalhas contra os infiéis, o rei inicia o seu filho na caça desde jovem. O monge ensinou Julião a cantar e a ler mas ele não canta nem lê. O único nome que conhecemos no conto é o de Julião, mas ninguém se dirige a ele pelo nome excepto o veado que lança a premonição. Julião está ligado aos solstícios, numa noite de verão é lançada a premonição pelo eremita, numa noite de inverno é lançada a premonição pelo veado, após Julião matar centenas de animais. Segundo Molder, Julião não suporta a vida.[240]

Seguindo a sequência convencional do livro *A Lenda* tem as seguintes características:
É um livro de capa dura e papel de guardas marmoreado estilo penas de pavão (fig. 3.2 e 3.3).
Nas primeiras páginas o autor desenha as letras do título a aguada como pingos cor de sangue (fig.3.4). *A mesma cor será dada às pesadas gotas de sangue que mancham a folha onde se descreve o parricídio*.[241]
- o frontispício é como um símbolo heráldico, seguem cinco páginas onde Amadeo explora a tipografia a dourado e negro.
- Dez desenhos[242] iniciais onde apresenta personagens e cenas/fragmentos da história, a dourado e negro, pela sequência do conto: rei/pai (fig. 3.5), rainha/mãe, eremita,

[240] Resumo de algumas ideias passadas por Maria Filomena Molder na conferência *O que é uma cópia e o que é uma ilustração? As respostas de Amadeo na sua Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, MNAC, 25 Fevereiro 2017
[241] Alfaro, 2006, p.13

Julião em jovem, Julião caçador, rei sogro de Julião, Julião e a esposa, Julião guerreiro, Julião santo e Julião morto em ascensão aos céus. Estas ilustrações das personagens têm influência dos Ballets Russes, e estes por sua vez tinham influências orientais.
- seguem-se as páginas do texto caligrafado organizadas por capítulos, cada página é diferente, Amadeo explora vários grafismos na relação texto-imagem, próximo do livro medieval de iluminuras, mas de desenho mais sintético. Ao longo do texto as margens são decoradas com animais, criaturas fantásticas, plantas de folhagem entrelaçada e flores estilizadas, armas, brasões, polígonos e arabescos, criando cercaduras. Em algumas páginas são pintadas cenas como as varinas coloridas de Ovar (que Amadeo descreve em carta a Lucie), ou depois da parte do parricídio Amadeo transforma os pais de Julião em falcões, macho e fêmea (fig. 3.6), *finalmente repostos na sua condição animal, que jaz no fundo de Julião, mas que Flaubert não explora explicitamente.* [243]

Quando Amadeo de Souza-Cardoso executa este livro encontra-se de férias na Bretanha, durante os meses de Julho e Agosto, hospedado no Hotel du Lion d'Or, tornado o seu *scriptorium*; Amadeo é simultaneamente escrivão, pintor e iluminador. Durante estas férias fotografa as tapeçarias flamengas medievais no Castelo de Kériolet, que vão influenciar o imaginário de *La Légende*. O livro circulou entre amigos e família, Amadeo escreve a Lucie, sua futura esposa, sobre como *La Légende* maravilhou o seu pai, na visita que fez a Portugal no Natal de 1912.[244]
Os temas que podemos ver no livro de Amadeo são abundantemente desenhados e pintados pelo autor na época – os brasões, a caça, o folclore minhoto, os animais e os castelos.

Os antecedentes da prática do livro de artista podem ser encontrados nas obras de William Blake e William Morris. Ambos transformam o livro em expressão visual.

---

[242] O próprio artista se refere à obra como desenho, nunca como ilustração. Segundo palavras de Maria Filomena Molder, na conferência *O que é uma cópia e o que é uma ilustração? As respostas de Amadeo na sua Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, MNAC, 25 Fevereiro 2017
[243] Molder, 2006, p.33
[244] *Meu pai está satisfeitíssimo comigo, o livro de St. Julien tem-nos maravilhado*. Carta de Amadeo a Lucie, Manhufe, 24 de Dezembro de 1912. *in* Alfaro, 2006, p.164

No século XVIII William Blake é o primeiro artista a pensar o livro como uma obra de arte, este é o objecto que melhor pode materializar o trabalho deste poeta, pintor e gravador. William Blake cria o processo de *Impressão Iluminada.*

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

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

O livro como obra de arte ganha expressão com as vanguardas dos início do séc. XX, onde Amadeo de Souza-Cardoso está inserido.

Amadeo saiu de Portugal em 1906 rumo a Paris. Esta cidade íman atraía inúmeros artistas do mundo inteiro, que se concentravam principalmente no bairro de Montparnasse, o contacto entre artistas é muito próximo – partilham ateliers, encontram-se nos cafés, onde fazem as suas tertúlias, e visitam as exposições uns dos outros. O jovem Amadeu, que também vive em Montparnasse, vai saber tirar todo o partido do ambiente cultural das vanguardas parisienses. Por exemplo, a partir de 1913 começa a frequentar a casa do casal Delaunay, onde aos domingos existe um encontro de artistas.

Estes exemplos são reveladores de como o trabalho de Amadeo de Souza-Cardoso estava posicionado – como pioneiro entre as vanguardas que estavam em curso.

No próximo capítulo iremos tratar a obra de outros artistas portugueses que escolheram Paris como centro da sua produção artística e que, assim como Amadeo, são pioneiros do pensar o livro como obra de arte e a publicação como meio de fazer circular o seu trabalho artístico. Passamos ao período entre a arte moderna e a arte contemporânea.

CAPÍTULO IV

KWY e de *O livro de instrumentos de música* a *A Praia Formosa*[245]
O segundo momento do livro de artista no contexto nacional na transição entre a arte moderna e a arte contemporânea

O segundo momento marcante, dentro dos pioneiros do livro de artista, acontece no final dos anos 1950, com as publicações do grupo KWY. Entre 1958 e 1967 um grupo de artistas, portugueses e estrangeiros, a viver em Paris vai publicar revistas, serigrafias, álbuns e livros. *Para além de ter sido uma revista e um grupo, KWY foi também um símbolo de edição* [246]. Embora a produção do grupo KWY seja essencialmente a revista com o mesmo nome, e não tanto os livros, situa-se no território das publicações de artistas. É um projeto editorial alternativo e independente.
Os mentores destas publicações são Lourdes Castro e René Bertholo. A eles junta-se os portugueses Costa Pinheiro, José Escada, João Vieira, Gonçalo Duarte, o búlgaro Christo e o alemão Jan Voss. Este grupo toma o nome de KWY por estas serem as letras que na época não existiam no alfabeto português[247] e serviam de iniciais para: *ká wamos yndo*, humor, ironia e resiliência como resposta de artistas que optam por sair de Portugal em plena ditadura. KWY assume-se como grupo a partir de 1960.

Enquanto o grupo KWY vai editando/publicando a sua revista, a nível internacional começa a definir-se a publicação e o livro como categoria artística. Na década de 60 do século XX artistas produzem e publicam livros como obras de arte fora dos circuitos comerciais e como alternativa à galeria de arte, juntamente com a acessibilidade aos meios de impressão, estas condições permitem ao livro de artista se tornar uma obra de arte democrática. É esta a filosofia essencial para os artistas pioneiros do livro como categoria artística.

---

[245] *KWY* é simultaneamente o nome para um grupo de artistas, o título de uma revista e um projeto editorial iniciado em 1958. *O livro de instrumentos de música* é o primeiro livro realizado por Lourdes Castro em 1956 e a *A Praia Formosa* o último livro publicado considerado pela autora como um livro de artista artista.
[246] ACCIAIUOLI, Margarida; *KWY Paris 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001, p.379
[247] O Acordo Ortográfico de 1945 aboliu as letras: k, w e y. Os artistas reviam-se nesta abolição como metáfora por terem sido banidos pela falta de liberdade que se vivia em Portugal durante os anos de ditadura de Salazar.

Neste segundo momento, pioneiro de publicações de artistas portugueses, protagonizado pelo KWY não existe a influência das publicações dos pioneiros internacionais como Dieter Roth ou Ed Ruscha. Cada autor estava a realizar as suas experiências em simultâneo e de forma distinta.

A publicação com carácter semelhante à revista *KWY* é a *MAC*, do Movimento per l'Art Concreta, este movimento existiu entre 1948 e 1958, a partir de Milão, liderado por Gillo Dorfles, Bruno Munari e Gianni Monnet. Publicaram uma revista em formato quadrado que continha litografias, serigrafias, colagens e intervenções manuais dos artistas. Por exemplo Bruno Munari realiza na *MAC* as suas primeiras experiências com sobreposições de papéis recortados com formas, cores e transparências. A revista *MAC* é anterior e contemporânea da revista *KWY*.

Tubo de ensaio para a revista *KWY* foi a revista *Ver,* editada a partir de Janeiro de 1954[248] pelos então alunos da ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa): René Bertholo (co-editor da revista entre 1954/55), Lourdes Castro, José Escada e Helena Almeida[249].

João Vieira, René Bertholo, Gonçalo Duarte e José Escada partilhavam atelier no Rossio, por cima do café Beira-Gare. Todos frequentavam o café Gelo, por onde também passavam os poetas Hélder Macedo, Herberto Hélder e Cesariny. Esta proximidade entre artistas e poetas irá alimentar as publicações nos anos seguintes.

4.1. As publicações do grupo KWY

Cada revista *KWY* é uma edição especial com várias contribuições e editores, é também uma revista objectual. Além dos membros deste grupo foram convidados

[248] *O primeiro número da Ver foi feito a 50 exemplares (com a indicação "arte – literatura - artes gráficas", o segundo a 100 exemplares, aumentando posteriormente a tiragem. Os editores chamavam, no editorial do primeiro número, "jornal", e o propósito: "proporcionar a alguns que, como nós lutam num campo de pesquisa comum, a possibilidade de discutir e apresentar as suas ideias e realizações adentro dum campo tão vasto como o da arte". Nesse primeiro número, havia gravuras de Lopes Alves, Guilherme Casquilho, René Bertholo, Francisco Keil, José Pacheco, e imagens da cerâmica de Cargaleiro; e colaboração literária de José Cutileiro, Félix Correia e Sebastião Fonseca. No segundo número era já utilizada a palavra "revista", com colaboração de Almada Negreiros, Helena Almeida, Rogério Ribeiro, Nuno Portas, José Escada, João Cutileiro, entre outros. Na plaquette (um pequeno livro) de Bertholo anuncia-se uma outra da mesma coleção "desenhos", 18 desenhos de Escada, com texto de Nuno Portas.*
Paulo Pires do Vale, "Dos Signos e do Resto", in *Lourdes Castro Todos os livros*, p. 126

[249] Por exemplo os números 2 e 3 da revista *Ver* foram publicados em 1954 e contêm portfólios com gravuras de vários artistas, entre eles linogravuras de Helena Almeida e Cutileiro.

outros artistas, escritores, poetas, críticos e historiadores para colaborarem nas publicações[250].

A revista *KWY* caracteriza-se pela diversidade, não tem uma identidade, mas reflete as várias identidades dos artistas do grupo. Citando Lourdes Castro:

Havia muito divertimento, no verdadeiro sentido, ou seja, coisas diversas, diferentes, o que nos unia não eram as tendências estéticas, o estilo de cada um, mas sim o facto de sermos todos amigos e, tão amigos éramos que, mesmo depois de tantas coisas passadas, ainda hoje somos amigos.[251]

Tanto os livros como a revista *KWY* eram impressos em serigrafia pela mão dos artistas, no apartamento do casal Lourdes Castro e René Bertholo. O objetivo do grupo era fazer circular as publicações entre amigos e artistas. A revista *KWY* conciliava serigrafia, meio que ganhou protagonismo com a pop-art, diversos tipos de papel, colagens e assemblagens. Recorrendo às palavras de Lourdes Castro:

Quando chegámos a Paris, O René lembrou-se de fazer uma revista, ou melhor, uma carta aos amigos. E então encontrou uma seda de serigrafia que iria "revolucionar" a técnica serigráfica que até então usava em Lisboa: em vez de organdi era um tecido de nylon com uma trama muito, muito mais fina.[252]

O primeiro número da revista teve uma edição de 60 cópias, mas a edição foi expandindo e o número 5 conta com uma tiragem de 100 exemplares. Esta expansão editorial deve-se à contribuição de João Vieira, quando ele se junta ao grupo em Paris no final de 1959.

Entre 11 e 20 de Dezembro de 1960 o grupo KWY realiza uma exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. A exposição inclui óleos, aguarelas, relevos e desenhos de Lourdes Castro, René Bertholo, Christo, Costa Pinheiro, José Escada, João Vieira, Jan Voss e Gonçalo Duarte[253]. No momento da exposição o grupo lança o número 6 da revista *KWY*, mas não há reconhecimento por parte da crítica e do público português. Após este episódio o grupo edita o número 7 da revista apenas em língua francesa e aposta na

[250] Ao longo da primeira metade do século XX português várias revistas foram iniciadas com a colaboração de artistas, mas não concebidas por artistas, como é exemplo *Orpheu* (1915), *Seara Nova* (1921), *Presença* (1927), *Vértice* (1945) ou *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* (1951).

[251] Acciaiuoli, 2001, p.164

[252] Manuel Zimbro, *Uma entrevista com Lourdes Castro* in *KWY Paris 1958-1968*, CCB, 2001

[253] Para a exposição foi publicado um catálogo com textos de Hélder Macedo, Sebastião Fonseca, Guy Weelen, João Vidal, José Augusto França, José Gil, J.M. Simões e Fernando Gil.

distribuição internacional, em livrarias na Alemanha, Paris, Londres, Amesterdão, Bruxelas, S. Paulo e Nova Iorque.

Durante os anos seguintes, os elementos do KWY estão cada vez mais focados nos seus trabalhos pessoais. Em 1963 é lançado o último número da revista, chamada *KWY 12: "Album"*, impressa em offset, numa edição de 300 exemplares. *"Album"* é composto por cinquenta e quatro postais perfurados, que podem ser destacados e enviados. Este formato relembra o objectivo inicial da revista – ser um meio de correspondência entre amigos que vivem em países diferentes. Este número mantém o espírito original de inclusão de diversas contribuições. No editorial o grupo escreve que devido à superstição não sabem quando será editado o número 13 (Aarons, Roth: 2005.232). Aos assinantes da revista o grupo enviou uma serigrafia à escolha para compensar o fim da tiragem da *KWY*.

Ao longo dos 12 números publicados da revista *KWY* há, segundo a curadora Catarina Rosendo, três grandes características que a atravessam: uma é a produção inteiramente artesanal, de baixo custo, em serigrafia a cores; a segunda característica é a revista não ter um programa estético definido, todos os editores tiveram liberdade nas suas escolhas e processos de materialização de baixo custo; a terceira característica é a forma como a revista funcionou como potenciadora de uma rede de contactos.[254]



Fig. 4.1 Doze números da revista *KWY*, 1958/1963[255]

Os KWY fazem também um número para a revista trimestral de arte e poesia *Sens Plastique*, editada por Jean-Jacques Lévêque em 1961, numa edição de 300

[254] ROSENDO, Catarina; *Um realismo cosmopolita – o grupo KWY na coleção de Serralves,* Fundação de Serralves, Porto, 2015

[255] Imagem acedida em
ACCIAIUOLI, Margarida; *KWY Paris 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001

exemplares, com capa de João Vieira, a partir de uma serigrafia de René Bertholo de figuras geométricas suspensas sobre um fundo de papel pardo[256]. Os textos incluídos nesta revista foram escritos para a exposição do grupo em Lisboa, no ano anterior.
Os vários elementos portugueses do KWY vão publicando paralelamente os seus próprios livros, entre 1958 e 1968. Por exemplo com Edição KWY Lourdes Castro publica *Prints Lourdes Castro Comments Benjamin Patterson* (1962), *L'aigle dans la laine: Poèmes de Janie Varades Soderberg (1956-63)* (1964), *Ombres transparentes* (1967), José Escada publica o livro de pop-up *Le cinq signes* (1966) e René Bertholo *Le livre libre* (1968). Lourdes Castro é a artista do grupo com maior produtividade na área do livro, autora sobre a qual nos demoraremos mais à frente.
Só no início do século XXI voltamos a ter em Portugal projetos editoriais movidos por colectivos de artistas, à semelhança com o grupo KWY.

4.2. De *O livro de instrumentos de música* a *A Praia Formosa*

A vida e os livros de Lourdes Castro[257]

Lourdes Castro nasceu na Ilha da Madeira, em 1930, para onde regressa em 1983 para viver e trabalhar. Aos vinte anos veio estudar Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, que abandona em 1956, por inconformismo com o sistema académico, ligado ainda à tradição do século XIX. Há um episódio que leva Lourdes Castro à decisão de abandonar o país, depois das suas pinturas de modelo serem excluídas pelos seus professores, devido à linguagem não se adequar à exigida na escola [258].
A produção artística de Lourdes Castro foi sempre acompanhada pela produção de livros, citando a própria artista no documentário *Pelas sombras:*

---

[256] A revista *Sens Plastique* era impressa em tipografia, mas este número 27 recupera o fazer dos KWY em serigrafia.
[257] 4.2. toma como subtítulo "A vida e os livros de Lourdes Castro" dado que esta é uma artista para quem arte e vida são inseparáveis.
A minha obra é a minha vida, é como respirar. E faço tudo sem intenção, só porque gosto. Lourdes Castro na conferência de imprensa da exposição *Todos os livros*, Fundação Calouste Gulbenkian, 8 julho 2015.
[258] *A Lourdes saiu pela primeira vez da ilha da Madeira com vinte anos. Em Lisboa, frequentou a escola superior de belas artes, que deveria abandonar passados cinco anos após o resultado de uma prova que lhe valeu a irrevogável menção: excluída.*
Fortemente escrito a giz sobre o óleo, pela mão do mestre que não tolerou a insubmissa lucidez, quando a regra era pintar o modelo nu de cor-de-rosa, tal como se estava a ver, e ela pintou-o verde, pintou-o amarelo, pintou-o roxo, pintou-o como ela o VIA.
Manuel Zimbro, "A Sombra da Flecha", *Além da Sombra*, CAM/FCG,1992, p. 17

Gosto muito de fazer livros, deste objecto em cadernos[259].
Para Lourdes Castro os livros não são arte, é o fazer, *nada traz nome*[260].

O período em que Lourdes Castro produziu mais livros concentra-se entre 1956 e 1984, neste período a artista viveu em Lisboa (1956), Munique (1957/58), Paris (1958/1983) e Ilha da Madeira (a partir de 1983). O livro que a autora considera o seu primeiro livro de artista foi feito no dia 7 julho de 1956[261], intitula-se *Livro de instrumentos de música*, é de exemplar único e foi oferecido a Julien Buri. A própria palavra livro está presente no título, não a palavra caderno por exemplo, o que revela a intencionalidade. O segundo livro de Lourdes Castro intitula-se *Um Livro de Modas* é composto por um caderno cosido à mão, com 44 páginas numeradas pela mão da artista, com colagens de imagens de jornais e revistas de moda antigas, amostras de tecido, alfinetes de dama, botões e fios de lã. Foi oferecido ao galerista e colecionador Manuel de Brito em Dezembro de 1971. Toda esta informação é organizada de forma metódica pela autora num caderno, onde aponta a numeração dos livros pela ordem da concepção, o título, a data, o número de exemplares, a quem foi oferecido e a data da oferta.
Os primeiros livros foram executados manualmente com colagens de figuras e letras, desenhos e cadernos cosidos à mão, são todos de exemplar único. Destes livros produzidos nos primeiros anos destacamos dois publicados em fac-simile em 2012, pela editora Documenta – *A história da minha flor*, realizado em Lisboa e *Vom Stundenbuch*, executado em Munique.

A história da minha flor reúne uma série de fragmentos de poemas de Bernardino Ribeiro, Alfredo Margarido, poetas do cancioneiro geral, Raul de Carvalho, Luiz de Camões, Goethe, Cesário Verde, Garcia Lorca e Guerra Junqueiro. Estes fragmentos de poemas foram manuscritos e ilustrados a lápis de cor, no dia 8 de Fevereiro de 1957, num caderno. A cada poema corresponde um desenho com o crescer de uma flor. *A história da minha flor*, como intitula Lourdes Castro, é genuinamente a história

[259] *Pelas sombras* é um documentário realizado em parceria por Catarina Mourão e Lourdes Castro, em 2010. O contacto entre a realizadora e a artista começou em 1997, com troca de cartas, as filmagens começaram em 2005, com conversas centradas no jardim, na casa e no quotidiano de Lourdes Castro.
[260] Conversa com Lourdes Castro, Catarina Mourão e Paulo Pires do Vale na Fundação Calouste Gulbenkian, 9 julho 2015.
[261] Estes primeiros livros são realizados numa época em que ainda não se falava de livro de artista. Até à exposição *Lourdes Castro – Todos os* livros, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, os livros estão à margem da obra conhecida da artista.

de um bolbo. Antes de partir para Munique, ainda em Lisboa, Lourdes Castro compra um bolbo de jacinto que coloca num copo de pé com água. Ao longo do livro assistimos às várias fases de crescimento, as primeiras raízes de fios brancos, a ponta verde que brota do bolbo, a flor... esta transformação acontece na escuridão, dentro da capa preta do livro[262]. No final do livro Lourdes Castro atribui as ilustrações aos autores dos poemas, alterando a habitual relação texto/imagem, os poetas são os ilustradores da história que Lourdes *conta com os desenhos*.[263]



Fig. 4. 2. Lourdes Castro, *A história da minha flor*, 1957. Edição fac-similada, Documenta, 2012

Vom Stundenbuch ou *do livro de horas r.m. rilke* contém ao longo das páginas uma sequência do poema original em alemão *vom stunden buch*, caligrafado pela mão da artista em letra gótica[264], a tinta da china negra sobre páginas tintadas a aguarela de cor. A autora explora a grafia gótica alemã na dupla página, na horizontalidade e verticalidade da página esquerda e página direita. Lourdes interrompe o poema em

[262] No documentário *Pelas sombras* a autora apresenta o livro *a história da minha flor* enquanto vai mostrando os bolbos de jacinto colocados em frascos com água e guardados na escuridão dos armários da sua casa, na Ilha da Madeira. Lourdes Castro diz: *Às escuras é que se trabalha. E em silêncio.*
[263] Paulo Pires do Vale, *Dos Signos e do Resto, in Lourdes Castro Todos os livros*, p. 130
[264] A letra gótica tem origem no século XII, o primeiro livro impresso - *A Bíblia* de Gutenberg - usa letra gótica. Tanto a tipografia como a caligrafia gótica continuou em uso até ao século XX nos países de língua alemã.

dois momentos: o primeiro para uma colagem de selos usados, o segundo para a imagem de um círculo branco sobre fundo azul escuro, que remete para a lua cheia. O livro termina com a tradução do poema de Rilke para português também caligrafado pela mão da artista, em 2012.



Fig. 4. 3. Lourdes Castro, *Vom Stundenbuch*, 1957. Edição fac-similada, Documenta, 2012

Durante a estadia em Munique Lourdes Castro realizou três livros a partir dos poemas de Rilke – *Rainer Maria Rilke: Klage* (no dia 13-05-1957), *Gaugin R. M. Rilke* (22-05-1957) e *Rainer Maria Rilke: Vom Stundenbuch* (Setembro de 1957). Todos com o texto manuscrito em alemão, para Lourdes uma forma de decorar os poemas, saber de cor, de coração (Pires do Vale, 2015: 129). Afirma a artista:

Escrevo à mão para guardar, para memorizar. Há coisas que é no ler que entram em ti, que lês tantas vezes, tantas vezes, que as sabes de cor. Quando escreves é outra linguagem e tens de cuidar dessa linguagem o melhor que podes. E nessa ocasião transforma-se noutra coisa. Já não é só o poema, o livro entrou em mim e já estou lá dentro.[265]

[265] Citação de Lourdes Castro retirada de *Todos os livros,* texto de Paulo Pires do Vale, *Dos signos e do resto*, Fundação Calouste Gulbenkian/Documenta, Lisboa, 2015, p. 129

Em 1958 Lourdes Castro estabelece-se em Paris, onde passa a viver durante os próximos vinte e cinco anos e onde funda o grupo KWY[266]. Nesse primeiro ano de estadia em Paris a artista continua a produção de livros a partir de poemas, agora de autores franceses – Rimbaud, Baudelaire, Paul Éluard e Apolinaire; todos os livros são manuscritos e de exemplar único. Também no primeiro ano de residência em Paris Lourdes Castro passa a ter acesso à serigrafia, com o equipamento instalado no seu próprio apartamento realiza o primeiro livro com tiragem, são 12 exemplares com o título *Herberto Hélder*. O livro contém o texto *Prefácio para um Dicionário de Rimas*[267], escrito pela mão da artista e impresso em serigrafia a negro, o livro inclui uma colagem também impressa em serigrafia, a 4 cores, como suporte para a colagem Lourdes Castro escolheu fragmentos de papel de um jornal em hebraico.

Em França o trabalho de Lourdes Castro aparece associado ao Novo Realismo, movimento artístico fundado em 1960 pelo crítico Pierre Restany e pelo artista Yves Klein. Neste período Lourdes Castro realiza assemblagens com caixas e objetos de quotidiano, dos quais se vai apropriar, descontextualizar e compor pela uniformidade cromática ou cobrindo de tinta prateada. Nesta fase realiza livros de colagens como *Espèce de catalogue* (1961)[268], *Livros Minúsculos* (1961), *Album* (1962), *El silencio (visado pela comissão de censura)* (1962) e *Fromage assortis* (1962)[269]. Todos os livros são de exemplar único e têm em comum a tinta de alumínio:

Eu faço objectos /Eu faço esculturas /Eu faço relevos /Eu colo coisas /Eu colo tudo o que é para deitar fora, /todas as tralhas que já não servem para nada, /velhas coisas usadas, novas, muito novas, /sem graça; /coloco-as umas ao lado das outras, /empilhadas ou seguindo linhas, não sei /quais; espaços em volta ou espaços nenhuns, /cheios. /Pinto tudo a alumínio. /É isto. [270]

[266] Sobre o Grupo KWY ver o início deste capítulo. Das 12 revistas publicadas pelo grupo Lourdes Castro foi autora de três capas: nº1, Maio 1958, desenho de mancha azul impresso em serigrafia. nº8, Outono 1961, capa em papel de prata numa edição dedicada ao astronauta soviético Titov. E nº12, Inverno 1963, com o título *Album*, foi o último número da revista.

[267] O poema foi publicado em 1957 na revista literária *Folhas de poesia.* Lourdes Castro e Herberto Helder são conterrâneos e em Lisboa frequentavam o mesmo circulo artístico.

[268] Que a autora assina com humor – *Lourdes comme Lourdes* (remetendo para uma imagem da Virgem) e *Castro comme Fidel.*

[269] Embora o título remeta para um sortido de queijos o livro contém fotos de uma escultura de Lourdes Castro, mais uma vez a presença do humor.

[270] Catálogo *Lourdes Castro"Além da Sombra"*, Lisboa, CAM-FCG, 1992, p. 48

A partir dos objetos inicia-se a pesquisa sobre a sombra[271] numa *procura constante de adequação dos suportes, materiais e processos técnicos às intenções, pondo em evidência uma disponibilidade rara para a experimentação*[272]. O trabalho de Lourdes Castro pode tomar a forma de um desenho, uma serigrafia, um livro, um postal ou uma peça de teatro. Durante os anos 1950 Lourdes Castro executou vários livros de exemplar único, mas no final da mesma década em Paris começa a editar livros com tiragem de vários exemplares, não só por ter acesso ao processo de impressão em serigrafia mas também por influência de René Bertholo. Cito a artista com a resposta que obtive quando a questionei sobre o porquê do seu interesse por livros:
É das primeiras coisas que a gente pega quando é pequeno – um lápis, uma pedra, um livro (...) Quem tinha a mania de fazer livros era o René, ele fazia muitos livros e depois pegou-me essa. Depois ele deixou de fazer livros. Ele gostava muito de imprimir e ter vários exemplares. Era com stencil, com serigrafia, o ecrã era de organdi, o traço ficava às escadinhas. O KWY foi impresso sempre à mão, foi ele é que foi o entusiasta por essa reprodução.
E os livros, havia sempre restos de papel, restos de coisas e depois fazia livros assim. (...) Fiz livros com plexiglass gravado à mão. E a bordar, é o livro que eu gosto mais. Talvez por não haver muitos livros, não sei!
Pode-se fazer postais, entre uma pintura, uma coisinha pequenina, pode-se fazer à noite....[273] Sobre a porquê fazer livros de artista Lourdes também afirmou: *Nunca pensei nestes livros como livros de artista. É uma coisa que fazemos na infância. Hoje há muita coisa, mas antigamente não havia quase nada, e tínhamos de ser nós a fazer os nossos brinquedos.*[274]
No texto que Paulo Pires do Vale escreveu para o catálogo *Lourdes Castro Todos os livros*[275] quando o próprio questiona: *Não sendo um médium canónico na época, de onde surgem estes livros? Lourdes Castro diz que o amor ao livro ganhou-o em família.* A artista refere as memórias de infância na Escola Alemã onde era

[271] Num dos livros de referência para Lourdes Castro podemos ler: *O que me atrai: a sombra não ocupar espaço e guardar a sua presença mesmo desligada do corpo que a projectou, in A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, escrito por Adelbert von Chamisso em 1813, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
[272] Wandschneider, "Lourdes Castro", in AA.VV.; *Lourdes Castro – à sombra*, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 42
[273] Conversa entre Pitum Keil do Amaral, Lourdes Castro, José Paradela e Miguel Wandschneider, após visionamento de *O amor que purifica*, Culturgest, Lisboa, 3/4/2014
[274] Conferência de imprensa, 8/7/2015, Fundação Calouste Gulbenkian
[275] Vale, Paulo Pires, *Dos Signos e do Resto*, p. 126

alimentado o respeito pelo livro, os álbuns de postais, os álbuns fotográficos e os cadernos de colagens que mostrava à mãe, e com os quais tinha uma relação diarista. A artista fala também de um *detonador para fazer livros*, um pequeno livro que René Bertholo fez, em Janeiro de 1955, para a revista *Ver,* que o próprio fundou enquanto aluno da ESBAL.

Na fase seguinte do trabalho de Lourdes Castro é o contorno da sombra que ganha protagonismo. Os objetos de quotidiano passam ao ecrã de serigrafia foto-sensibilizado, o que permite obter uma sombra projetada do objecto, para depois imprimir como imagem, citando a autora:
Foi com a serigrafia que vieram à luz as minhas primeiras sombras.
Fazia colagens com objectos querendo realizar obras impressas, coloquei esses mesmos objectos sobre a seda pré-sensibilizada. Obtive assim verdadeiras sombras projectadas.
A surpresa do desenho, a simplicidade da forma, do contorno de uma sombra, da sua invisível presença fascinou-me tanto que ainda hoje para mim é nova.
Uma sombra tem para mim mais significado do que simplesmente o objecto descrito.[276]
No início dos anos 1960, em Paris, Lourdes Castro realiza alguns livros editados pela KWY, o grupo e revista também tornado editora. É exemplo *Prints Lourdes Castro Comments Benjamin Patterson*, publicação impressa em serigrafia dentro de um estojo prateado. O livro remete para a obra de Lourdes na altura, pela presença do prateado e por ser o primeiro livro onde surgem as sombras dos objetos do dia-a-dia projetadas em serigrafia, ao longo do livro surgem sombras de flores, um passador, um saca-rolhas, um canivete suíço, ferragens, uma corrente e umas cuecas. Os comentários de Benjamin Patterson[277] foram escritos para as imagens de Lourdes e estão impressos sobre papel vegetal, sobrepostos às páginas com imagens. Também editado pela KWY é exemplo *L'aigle dans la laine: Poèmes de Janie Varades Soderberg (1956-63)* com serigrafia de sombras projetadas de linhas sobre papel prateado.
Desde os anos 1960 que Lourdes Castro escreve depoimentos sobre a sua obra, o que permite acompanhar o pensar e o fazer da artista, depoimentos que são fundamentais

[276] In *Além da Sombra,* CAM/FCG, p. 50
[277] Artista e compositor alemão, ligado ao movimento Fluxus.

para a análise da obra da artista nesta investigação. Citando dois fragmentos de textos escritos por Lourdes Castro sobre a sombra e o contorno, em 1963:

A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não exista antes de eu o desenhar (...) o contorno da sombra ainda é mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente.

O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características.[278]

Nos contornos que Lourdes desenha a linha é geradora de forma, faz a fronteira entre a figura e o fundo através de um contorno. Na natureza existem poucas linhas, a linha é uma convenção do desenho que traduz as áreas existentes nos objetos representados.

Lourdes Castro continua a explorar as possibilidades físicas da sombra nos seus livros *Álbum de Família,* são volumes que contêm informação que a artista recolheu, ou os seus amigos forneceram, sobre sombras: pensamentos, citações, fotografias, reproduções e páginas de livros. Entre 1965 e 2011 Lourdes Castro realizou 36 volumes deste vasto arquivo sobre a sombra[279], todos são encadernados e numerados da mesma forma. Citando novamente a autora:

*"**O Meu Álbum de Família**"- comecei-o em 1965, para me pôr ao corrente de tudo o que relaciona com as sombras na pintura, na publicidade, na poesia, na literatura, etc., tanto no passado como no presente. Fico contentíssima sempre que encontro um parente. A minha identidade profunda está aqui nestes álbuns. (10 volumes até agora)*[280]

No documentário *Pelas sombras*, Lourdes Castro mostra o primeiro volume de *O meu álbum de família*, para se entender mais detalhadamente o que este contém enumeramos o conteúdo pela sequência de páginas: as primeiras serigrafias da autora com objetos, a palavra sombra em várias línguas, imagens do filme *Dr. Caligari*, silhuetas e a definição da palavra, reproduções de obras de Hans Arp, sombras sobre papel heliográfico, um recorte de jornal com a primeira fotografia feita com um humano, outro recorte de jornal com uma fotografia feita em Hiroshima com o contorno do corpo de um homem volatizado sobre uma parede após o lançamento da

[278] I*n Além da sombra*, CAM/FCG p. 51

[279] Os 36 volumes de *Álbum de Família* estiveram em exposição na Culturgest, entre 29 de Outubro de 2016 e 8 de Janeiro de 2017, numa mostra intitulada *Os meus Álbuns de Família um a um*, comissariada por Miguel Wandschneider

[280] *In Além da Sombra*, CAM/FCG, p. 126

bomba atómica, um autorretrato de Marcel Duchamp com a sua silhueta, contornos de mapas e imagens de relógios de sol. No final da apresentação deste *Álbum de família* Lourdes Castro esclarece que não pensa publicar estes livros porque têm muita informação, para a autora o importante é que reúne esta família. Sobre esta busca incessante à volta da sombra podíamos ler à entrada da exposição *Os meus Álbuns de Família um a um* o texto de Ryôkan, monge poeta, escolhido e traduzido por Lourdes Castro:

Ando ao longo dum curso de água
Procurando a sua nascente
Chego aonde a nascente parece começar,
Confundido,
Apercebo-me que nunca se atinge a verdadeira nascente
Apoiado à minha cana, por todo o lado em toda a volta
O murmúrio da água

Entre 1964/68 Lourdes Castro desenvolve a partir do contorno da sombra trabalhos em plexiglas, as propriedades deste material – a transparência, o translúcido e a cor potenciam a imaterialidade das sombras. Lourdes Castro sobrepõe placas de plexiglas com recortes das figuras, são contornos de sombras de amigos da artista em cenas do dia-a-dia. As várias camadas de plexiglas permitem explorar cheio e vazio, interior e exterior, positivo e negativo. Durante o mesmo período realiza uma série de livros em plexiglas todos gravados à mão, como os sete números de *Cahier de Conversation* (1966), *Ombres transparentes*[281] (1967) uma edição KWY, *Ombreportée orangefluo*[282] (1968) e *P.P. "O-E" (extrait)*, em colaboração com Bernard Heidsick, livro pensado em 1958 e realizado em 1961, impresso em serigrafia sobre plexiglas transparente, cada página contem uma palavra do poema, que se lê pela acumulação das páginas transparentes.

[281] Livro executado em rodhoid, um material mais maleável que o plexiglas. Este livro contem uma sequência de sombras de amigos da artista, a quem ela agradece, e de objetos. Na sequência do livro há a sensação que os objetos vão de mão em mão, esta é uma possibilidade que só o livro dá, ao ser folheado.

[282] Livro também executado em rodhoid, as páginas são silhuetas recortadas que quebram com o retângulo convencional. O subtítulo do livro é *Extraits de "Mon album de familie" de Lourdes Castro*, de onde a autora retirou uma citação de Man Ray e outra de Appolinaire: *Ombre encre du soleil* (sombra é tinta do sol).

Também nesta fase Lourdes Castro é convidada a publicar com a editora belga Daily-Bul[283], com a qual realiza em 1964 *Lourdes Castro [Catálogo sem exposição]*e participa na coleção de livros *Les Poquettes volantes*[284] da editora, para a qual concebe *Par suite,* publicado em 1966. Ao longo das páginas do livro assistimos a um combate de boxe entre o contorno e a sombra, onde no final ambos saem vencedores.

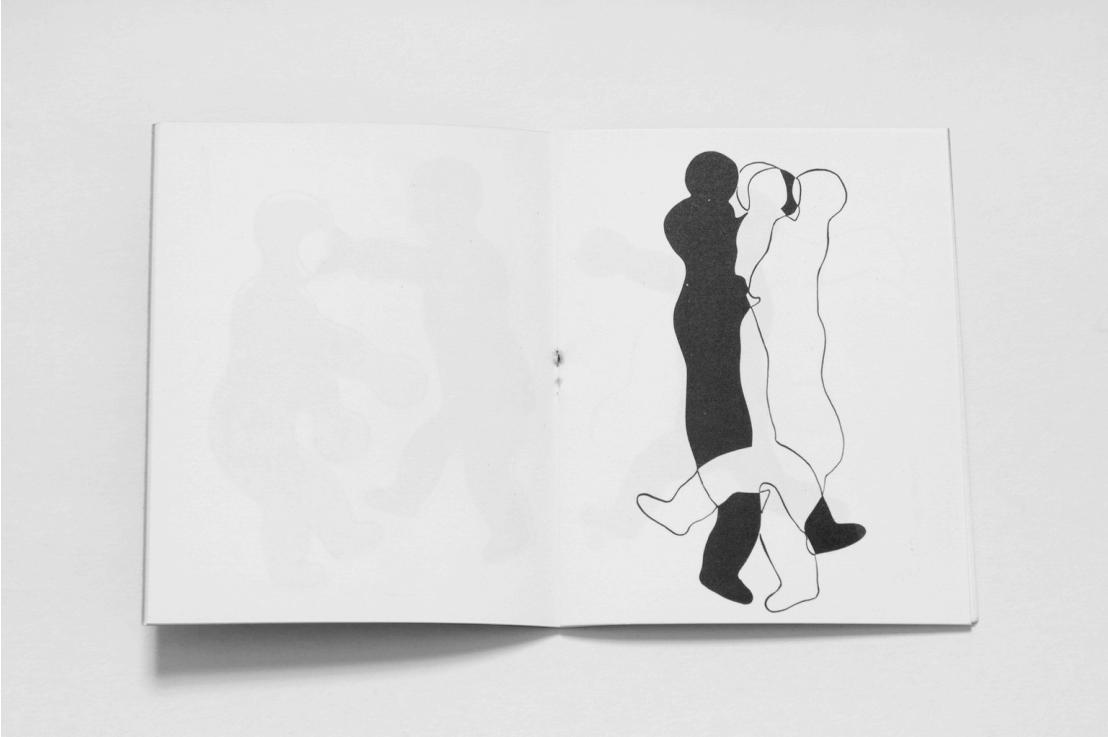


Fig. 4.4 Lourdes Castro, *Par suite* , 1966
Coleção Les Poquetttes volantes, vol. Cinq, Daily-Bul

Entre 1968 e 1969 Lourdes Castro borda a linha a silhueta das sombras de pessoas deitadas sobre lençóis, em várias poses:
Um dia em 1970 estava a bordar um lençol com o contorno duma sombra deitada duma pessoa. Tinha uma agulha na mão. Estava a pensar enviar um catálogo duma exposição minha ao meu amigo Hélder Macedo que tinha escrito um poema às minhas sombras, publicado nesse mesmo catálogo.

[283] Daily-Bul é uma editora fundada em 1957 por André Balthazar, poeta, e Pol Bury, escultor, em La Louvière.
[284] *Les Poquettes volantes* é uma coleção de livros publicada entre 1965 e 1979, foram publicados 62 números. Os editores convidaram artistas e escritores ligados ao Surrealismo e ao Nouveau Réalisme. Todos os livros tinham o formato definido a partir de uma folha de papel A4 dobrada em *in quarto*, que cabe dentro de um envelope; todas as capas tinham o mesmo grafismo clássico – autor, título e editora num tipo de letra cursiva, em itálico, enquadrados numa cercadura ornamentada em torno de um *fillet.*

E queria escrever uma dedicatória. Tinha uma agulha na mão com linha de cor. Bordei a dedicatória no papel. Virando a folha tive uma surpresa com o avesso das letras: um desenho estranho, apenas alguns pontos a coincidir com o que acabara de escrever do outro lado. E se continuasse a bordar o avesso do avesso e assim por diante. Um livro que nunca acabasse. Fiz vários, com palavras diferentes, cada página a transformação da precedente, jamais reconhecível nem legível. Sombras?[285]
A estes livros bordados a autora intitula *Avessos encadeados*, realizou entre 1970 e 1972: *Ombre, Sombra, Amôr*, *Goethe, 9/12/1930*[286]*, Lusíadas*, *Alvess* e *Kagé*[287].
Nestes livros explora o acto de bordar e o desenho descrito pela linha. Na capa do livro surge a palavra que serve de título, e o avesso desta palavra torna-se um signo ilegível e desenho bordado na página seguinte, avesso do avesso continua a ser bordado ao longo das páginas, a palavra/signo vai ganhando variações ao longo das páginas, num jogo entre verso e reverso, a metamorfose de um desenho na página branca. Segundo Lourdes Castro *é um livro que já não se pode ler.*[288]E é uma obra que só pode acontecer em livro.

Nos verões de 1969 e 1970, que o casal Lourdes Castro e René Bertholo passavam no Funchal, foram realizadas obras/brincadeiras a que os autores chamaram de fotonovelos. Embora não tendo sido concebidos como livro os fotonovelos têm a estrutura narrativa de um livro. A partir destes fotonovelos foram criadas em 2013 as publicações[289] *O amor que purifica* e *Trotoário Azul* editadas pela Porta 33[290], com desenho de livro de Lourdes Castro, da designer Vera Velez e do galerista Maurício Pestana Reis.
Os fotonovelos *O amor que purifica* e *Trotoário Azul* são obras realizadas em colectivo por: Lourdes Castro, René Bertholo, José Paradela, Pitum Keil do Amaral, Eduarda e Marcelo Costa, Leonor Bettencourt, João Conceição, Alexandra e Luís Moreira, Marcela Costa e Jorge Sumares. Em resumo, um grupo de amigos artistas e arquitetos que nos verões de 1969 e 1970 estavam juntos no Funchal. Os fotonovelos

[285] Texto manuscrito de Lourdes Castro, em "Stereo Headphones", nº6, Oxford, in *Além da Sombra*, CAM/FCG, p. 111
[286] Este titulo é a data de nascimento de Lourdes Castro, o livro pertence à coleção de Hélder Macedo e foi uma oferta da artista pela celebração dos 40 anos da artista em casa do seu amigo.
[287] Palavra sombra em japonês.
[288] FCG, 9/7/2015
[289] Compostas por um livro e um DVD.
[290] Galeria localizada no Funchal, fundada e dirigida por Cecília Vieira de Freitas e Mauricio Pestana Reis, em 1989.

nascem do humor partilhado pelo grupo. A obra combina diapositivos, filmes de super 8 e som em vinil. Os projetos de ”exclusivos foto-novelo” partem da ideia de fazer fotonovelas, tão em voga na época, mas alterando o nome para fotonovelos por fazer referência ao termo usado na ilha da Madeira para a flor hortênsia, chamada de novelo.

No verão de 1969 o casal Lourdes Castro e René Bertholo faz uma viagem a Marrocos, onde adquirem túnicas, lenços e discos de música marroquina. Estes objetos vão servir de adereços e até inspiração para a primeira fotonovela intitulada "*O amor purifica*", a história de uma bonita rapariga moderna (Lourdes Castro) e da sedução de três playboys, baseados nos "profissionais do engate"[291] do Funchal que seduziam as estrangeiras que chegavam à ilha da Madeira uma vez por semana, no Paquete. O fotonovelo é composto por fotografias realizadas em vários locais populares da Madeira dos anos 1960 – o Hotel Miramar, o Club Naval, o café Sunny Bar, o cais do Funchal e a praia Formosa.

O amor purifica foi projetado pela primeira vez no verão em que foi realizado no Hotel Miramar no Funchal, o convite tinha a forma de leque e foi desenhado por René Bertholo e Lourdes Castro, com a indicação que era necessário trazer traje de espetáculo e "fazer-se acompanhar da sua carta de condução". No intervalo da projeção os autores fizeram um teatro de sombras sobre a chegada do homem à Lua, à entrada da Sala de Inverno do hotel Lourdes Castro adivinhava o número da carta de condução dos espectadores, na peça de teatro fazia de bordadeira da Madeira, que bordou a bandeira norte americana espetada na lua por Neil Armstrong, aqui representado por José Paradela, que levava dois garrafões às costas para fazer de garrafas de oxigénio. Esta descrição do teatro de sombras é muito reveladora do espírito vivido por este grupo de amigos. Todos os participantes destes fotonovelos falam da sua experiência no Funchal como uma altura em que havia tempo, se faziam muitas brincadeiras e festas, com teatros e máscaras. Como diz Lourdes Castro: *Era tudo brincadeira e tudo a sério*. Nos encontros de amigos iam aparecendo as ideias para as fotonovelas.

No verão seguinte o mesmo grupo de amigos realiza o filme de 16 mm *Trotoário Azul,* expressão madeirense criada a partir do termo em francês *trottoir* (passeio).

[291] Termo dos autores dos fotonovelos.

Este filme é uma compilação de cenas de inspiração surrealista filmadas por vários cenários do Funchal, "*foram a todo o sítio sem autorização*".[292]

No verão de 1972 Lourdes Castro realiza *Grand Herbier d'ombres*, livro/obra onde enfatiza a relação de união entre Lourdes Castro e a natureza, o cuidar das plantas no jardim da família. Escreve a autora na abertura do livro:
Feito na Ilha da Madeira, durante o verão de 1972, o Grande Herbário de Sombras contém cerca de 100 espécies botânicas diferentes. Lembrando-me das minhas primeiras sombras projectadas de objectos – feitas em 1962 directamente sobre a seda da serigrafia com luz de mercúrio – e tendo à minha volta uma tal variedade de plantas, árvores, ervas, frutos e flores, comecei a fixar as suas sombras sobre papel heliográfico directamente ao sol... Mas sobretudo gosto de plantas, sempre vivi com elas, cuidei delas e vi-as crescer.



Fig. 4.5. Lourdes Castro, *Grand Herbier d'ombres*, 1972. Edição fac-similada FCG, 2009

Grand Herbier d'ombres está organizado como um herbário, na página impar surge a sombra da planta sobre papel heliográfico e na página par uma etiqueta que identifica a família, o nome científico, o nome em francês, o nome vulgar e o habitat da planta.

[292] Como explica Lourdes Castro na conversa realizada na Culturgest no dia 3 de Abril de 2014 – "não havia tanto controle, segurança e apitos!".

Cada etiqueta é carimbada com o nome da autora, o local – a Ilha da Madeira, e a data -1972.
Este livro teve duas publicações fac-similadas pela editora Assírio & Alvim, uma em 2002, quando Lourdes Castro recebeu o prémio EDP e outra em 2009 para acompanhar a exposição da artista no Centro Cultural Calouste Gulbenkian, em Paris.

A estadia em Berlim, ocorrida entre 1972 e 1973, de Lourdes Castro permite dar maturidade ao teatro de sombras[293], que vem da tradição do teatro de sombras chinês. A autora realizou as primeiras experiências em 1966, em colaboração com Manuel Zimbro. Nos espetáculos realizados por ambos a sombra passa a ser a da própria artista: *Durante o espectáculo eu sou a sombra e a Manuel a Luz*[294]. Neste teatro de sombras podemos assistir a gestos banais, do dia-a-dia. A colaboração entre Lourdes Castro e Manuel Zimbro, na execução dos teatros de sombras, manteve-se até 1985 e realizam peças como é exemplo *Linha de Horizonte* (1981), onde se mantém a reflexão sobre a linha.
Durante a estadia em Berlim Lourdes Castro realiza o livro *Deutsche Hefte* [295], entre Janeiro e Março de 1973. São cadernos de alemão para Manuel Zimbro, que estava em Paris. Lourdes Castro frequentou a Escola Alemã na década de 30 e quando saiu de Portugal a Alemanha foi o seu primeiro destino. O domínio da língua alemã e a distância a que estava do seu companheiro, levou-a a criar um carinhoso curso de alemão por correspondência, com o vocabulário enunciado a partir de colagens, usando o princípio do assembling numa estrutura em forma de dossier azul de argolas, com folhas soltas furadas e 3 micas de plástico, organizadas por 7 tomos. Numa página Lourdes escreve a nota: *a meio do ano lectivo o aluno receberá a respectiva capa para estas "folhas soltas".* Identificado como *Edições Lourdes Castro (L.C. Verlag fur die deutsche sprache).*[296]

[293] O primeiro espectáculo realizou-se na Akademie der Kunst, em Berlim.
[294] in *Lourdes Castro no CAMB*, p. 5
[295] A história da minha flor, Vom Stunden buch, Grand Herbier d'ombres e Deutsche Hefte são livros únicos realizados entre os anos 1950 e 1970, com edições fac-similadas lançadas no século XXI, pela editora Assírio & Alvim, sobre a chancela de Documenta, especializada em livros de arte e coordenada por Manuel Rosa.
[296] L.C. Editora para a língua alemã.



Fig. 4.6 Lourdes Castro, *Deutsche Hefte, Lourdes Castro para Manuel Zimbro,* 1973, Edição fac-similada Documenta, 2012

Antes de partir para Berlim Lourdes Castro começou com Manuel Zimbro *Un autre livre rouge I*, o livro foi sendo feito entre Paris e Berlim com colagens e textos todos ligados à cor vermelha. Ainda no mesmo ano os autores compilam *Un autre livre rouge II,* estes livros demoraram 40 anos até serem mostrados, foram expostos pela primeira vez em 2015 na Fundação Calouste Gulbenkian, na exposição *Lourdes Castro Todos os livros* e publicados no mesmo ano. A propósito deste acontecimento Lourdes Castro diz: *Não faz mal nenhum esperar.*[297]

Em *Un autre livre rouge I* e *II*, à semelhança com os *Albúm de família*, revelam a artista recolectora em torno de um tema, neste caso a cor vermelha. Nestes livros, realizados em colaboração com Manuel Zimbro, podemos ver a mistura entre um imaginário da cultura popular e da cultura erudita. O volume I, pensado e começado em Janeiro de 1973, marcado na página de calendário colada na folha de rosto, inicia com uma imagem do boné de Mao Tsé-Tung, sem a presença do retrato mas identificável, Mao publicou *O Livro Vermelho* com as citações deste presidente da República Popular da China. O título do livro de Lourdes Castro e Manuel Zimbro deixa bem claro que este é um outro livro vermelho. As páginas de *Un autre livre*

[297] FCG, 9/7/2015

rouge I continuam com o manifesto do partido comunista em alemão, é de notar que quando este livro começou a ser feito Portugal ainda vivia numa ditadura fascista, Lourdes Castro e Manuel Zimbro dão um grito de liberdade com esta obra.



Fig. 4.7 Lourdes Castro e Manuel Zimbro, *Un autre livre rouge*, 1973
Edição fac-similada Biblioteca de Arte Gulbenkian e Documenta, 2015

O livro continua com uma recolha exaustiva de elementos vermelhos, faz referências já ao 25 de Abril de 1974, com recortes de jornal e silhuetas de cravos vermelhos. Inclui por exemplo: o menu de um jantar escrito por Lourdes Castro só com comida vermelha, as teorias da cor vermelha de Ittens e de Albers, obras de outros artistas, equipamento de bombeiro para apagar fogos, pantones só de vermelho, cartas de jogar, fotografias de touradas, papéis de bombons, a seleção portuguesa de futebol... são 82 folhas exaustivas de elementos vermelhos. O Volume II tem 94 folhas também de acumulação de referências à cor vermelha. Existe uma caixa com objetos vermelhos, como por exemplo a notícia da morte de Mao Tsé-Tung, com quem começou a primeira página do primeiro livro. O livro único é composto por uma capa de atilhos vermelha e folhas soltas, a versão publicada em 2015 é um códice encadernado também concebido pela artista, numa tiragem de 800 exemplares e uma tiragem especial de 130 exemplares, intervencionados, numerados e assinados pela artista.

Em 1983 dá-se o regresso à Ilha da Madeira, onde ainda vive. Nos últimos anos renuncia o fazer de objetos, a tela é o seu jardim, a obra é a vida:

A minha pintura é esta

Vem ver a pintura que estou a fazer, um bocado grande, não cabe em museu nenhum ou é tão pequena, tão pequena que todos passam por aqui nem dão por isso.
É de um formato nada ortodoxo, uma tela em forma esquisita, irregular. O que vale é que não é preciso esticá-la. Por si só, ela está sempre pronta a receber pinceladas, ventos, estações, chuva, sol.
Tem 12 mil metros quadrados.
Tem altos e baixos, não é plana.
Desta tela sai um perfume que se estende a cada instante, de noite e de dia, intermitente. Não a comecei sozinha, mas a dois.[298]

A partir do jardim Lourdes Castro e Manuel Zimbro realizaram uma série de livros – *Quinta do Monte: Observações quotidianas quando calhar*, um caderno japonês dentro de envelope também japonês; *Duma flor só [Dália singela entre o trevo]*, composto por três leporellos com desenhos de sombras à volta de um centro; estes são livros de exemplar único. Os autores editam também na Madeira uma série de cadernos intitulados *O Clima*, nos quais documentam a relação íntima com o jardim, estes cadernos são publicados pela Galeria Porta 33[299].

Segundo a organização da exposição *Lourdes Castro Todos os livros* o último livro de artista publicado pela autora é *A Praia Formosa: fotografias do meu avô Jacinto A. Moniz de Bettencourt: ilha da Madeira*, de 2008, realizado em parceria com a Fundação de Serralves, a editora Assírio & Alvim e o apoio do Centro Português de Fotografia, que digitalizou os negativos em vidro, de fotografias realizadas pelo avô da artista 100 anos antes. O livro contém as fotografias de família tiradas na quinta, povoada por todas as árvores e plantas que cresceram com Lourdes Castro desde a sua infância, na casa e na praia. No texto de abertura Lourdes Castro conclui:
Agradeço ao Avô ter deixado o seu olhar na beleza deste sítio. E grata ao céu e à terra eu ter começado a respirar aqui.

[298] Castro, 2007, *in À luz da sombra*, Serralves, p. 139
[299] Por exemplo: *O Clima*, caderno nº1, 1999, Ilha da Madeira, Edição L&M, Publicação Porta 33
O Clima, caderno nº9, 2003, Ilha da Madeira, Edição L&M, Publicação Porta 33

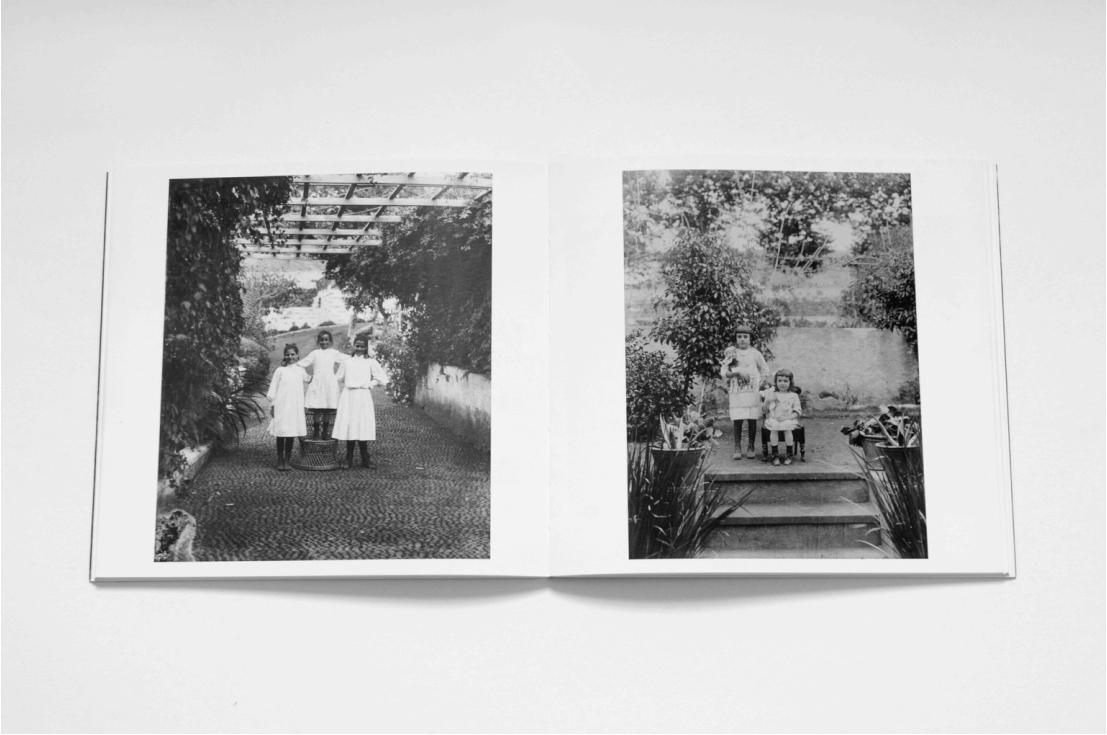


Fig. 4.8 Lourdes Castro, *A Praia Formosa: fotografias do meu avô Jacinto A. Moniz de Bettencourt: ilha da Madeira*, 2008
Fundação de Serralves e Assírio & Alvim

A primeira grande exposição retrospectiva da obra de Lourdes Castro aconteceu em 1992, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, a mostra intitulava-se "*Além da sombra*". Para esta exposição Lourdes Castro criou *Recortação,* um livro em formato de *leporello*, neste a artista reúne uma coleção de postais turísticos intervencionados entre 1962 e 1979, nos quais recorta o contorno dos principais monumentos de: Berlim, Munique, Madeira, Lisboa e Paris; cidades que fazem parte do percurso de vida da autora. *Recortação* é um ensaio sobre o vazio, a ausência, não tanto sobre a sombra. A capa do livro fecha em formato de envelope e os postais podem ser destacados pelo picotado. Vinte e quatro anos depois da publicação da última revista *KWY*, Lourdes Castro volta ao formato de postal que relembra o objectivo do grupo KWY – ser um meio de correspondência entre amigos que vivem em países diferentes.



Fig. 4.9 Lourdes Castro, *Recortação*, 1992. Edição CAM/FCG

Ao longo do percurso expositivo de Lourdes Castro ela é autora de vários catálogos que acompanham as suas exposições. Os catálogos dos anos 1960 eram executados à semelhança com o seu trabalho, em serigrafia ou películas transparentes idênticas ao plexiglas, como por exemplo o catálogo para a exposição individual realizada na Galerie Handschin, em Basel, de 1968[300]. Nas exposições antológicas Lourdes Castro é autora dos catálogos, embora estes mantenham o carácter do catálogo convencional de uma exposição de arte. Em 1992 para a exposição retrospectiva "*Além da sombra*", patente no Centro de Arte Moderna, o catálogo foi concebido por Lourdes Castro e Manuel Zimbro. Em 2010 o Museu de Serralves teve patente a exposição antológica "*À luz da sombra*", que reuniu as obras de Lourdes Castro e do seu companheiro e colaborador Manuel Zimbro. O catálogo para esta exposição teve a autoria de Lourdes Castro com João Fernandes (diretor do museu) e Manuel Rosa (editor da antiga Assírio & Alvim, atualmente editor da Documenta), neste caso não é autor Manuel Zimbro porque esta é uma exposição póstuma. Para o catálogo da exposição retrospectiva dos livros de artista - *Lourdes Castro Todos os livros* o conceito e concepção gráfica foram realizados por Lourdes Castro em parceria com Manuel

[300] Coleção Biblioteca de Arte - FCG

Rosa, a artista chama-lhe o catálogo comprovado, termo que escolheu para traduzir a palavra francesa *raisonné.*

Entre 1956, o último ano em que viveu em Lisboa, e 1984, quando regressa à Ilha da Madeira, Lourdes Castro concebe cerca de 90 livros. O período mais intenso foram os primeiros 6 anos, vividos entre Munique e Paris, nessa fase a artista realiza quase metade da sua produção em livros. O livro foi para Lourdes Castro um espaço de experimentação e reflexão, à semelhança com a sua restante obra.
Mas para Lourdes Castro teorizar ou definir o termo livro de artista não é relevante, o importante é fazer, é a prática. Como escreve Paulo Pires do Vale no catálogo *Lourdes Castro Todos os livros:*
Não pensava inscrever-se numa história, história dos livros de artista, que na verdade ainda não existia: era, antes de mais, a realização de uma vontade de fazer – a partir daquilo que já existia, como a própria artista de forma desarmante explica: existiam livros, existiam imagens e objetos, jornais e revistas, lápis e tesouras...
(...)
O que estava a fazer, o que resultava desse fazer, não era a interrogação primeira da artista. Inserir essas obras numa tradição ou na vanguarda da utilização de um meio que despontava com autonomia é qualquer coisa que fazemos à distância, não uma consciência da época.[301]
O percurso de Lourdes Castro começou pela artista respigadora, pela acumulação de objetos, depois iniciou uma fase de depuração com os trabalhos de sombras, levada até ao limite, até à desaparição da obra física, sendo todas estas fases atravessadas pela presença da linguagem escrita. Desde os seus assemblings que para Lourdes Castro tudo pode ser trazido para a obra, a obra da artista caminha, ao longo destes anos, para a união arte e vida.
Para concluir volto a citar a artista, quando uma criança numa escola em Sintra lhe perguntou: "Lourdes, como fizeste a tua primeira obra de arte?" obteve como resposta:
O que é a arte? Eu nunca pensei em fazer obras de arte. Nem penso nisso quando faço. Quando se está a fazer uma coisa primeiro é preciso muita atenção,

[301] Paulo Pires do Vale, *Dos Signos e do Resto, in Lourdes Castro Todos os livros*, p. 128

concentração e estamos todos completamente ali. Ser arte é isso. Vem depois um diz que é arte, outro diz que não é, isso tanto faz!"[302]

No capítulo seguinte vamos analisar o momento atual do livro de artista em Portugal. Afim de não fragmentar em demasia os três momentos escolhidos: início do século XX com a obra de Amadeo Souza-Cardoso, meio do século XX com a obra do grupo KWY e de Lourdes Castro, e início do século XXI, no próximo capítulo são também resumidos alguns exemplos de livros como obras de arte realizados entre os anos 1920 e 1950, e livros de artista publicados entre 1960 e 1990, fazendo assim uma ponte com os três momentos fundamentais. Tendo uma perspectiva atual não se encontra na história da arte portuguesa um legado deixado pelos livros de Amadeo Souza-Cardoso ou Lourdes Castro, porque os livros realizados por estes artistas não tinham visibilidade até aos anos 2000. A Fundação Calouste Gulbenkian tem um papel fundamental na divulgação dos livros de ambos os artistas, *A Lenda de São Julião Hospitaleiro* de Amadeo Souza-Cardoso foi publicada em versão fac-similada em 2006 através do Centro de Arte Moderna, em 2015 foram expostos pela primeira vez *Todos os livros de Lourdes Castro* numa mostra organizada pela Biblioteca de Arte, na qual foram reunidos *(quase) todos os livros de artista*, segundo palavras do curador Paulo Pires do Vale.

[302] Conversa entre Luiz Moreira, Lourdes Castro, José Paradela e José António Câmara após visionamento de *Trotoário azul*, Culturgest, Lisboa, 5/4/2014

CAPÍTULO V

De *336 PEK* a *No nothing/No twitter*
O terceiro momento do livro de artista em Portugal - publicar no século XXI[303]

Depois dos primeiros capítulos sobre os pioneiros portugueses, as obras principais, o desenvolvimento histórico e as ligações ao livro de artista internacional, surge neste capítulo uma análise concentrada no século XXI sobre artistas, editores, livreiros, colecionadores e bibliotecários que integram o meio das publicações na atualidade portuguesa. Esta organização dos intervenientes do meio mistura-se, por exemplo há artistas que são também editores e livreiros. A seleção de exemplos analisados está focada nas artes plásticas, não são incluídos exemplos que se dediquem exclusivamente à ilustração, banda desenhada e fotografia, embora estes sejam territórios com maior expressão em Portugal e com maior internacionalização.
Os estudos de caso dialogam e alimentam o meu trabalho artístico, desenvolvido na componente prática de doutoramento – os livros publicados *Estórias do livro de artista* e a *Sala de Leitura* que os apresenta.
Neste capítulo sobre o século XXI analisamos quem e como publica, expõe, coleciona, promove, descreve, mostra, distribui e faz circular o livro de artista em Portugal, desde 2001. Esta história do livro de artista em Portugal no século XXI é desenvolvida no corpo teórico sem historiografia, a partir do depoimento oral dos atuais intervenientes do meio, processo denominado de *history from bellow*.[304]
Antecedendo esta análise sobre o livro de artista na atualidade portuguesa, faremos ainda uma incursão sobre outros artistas e editores portugueses que realizaram publicações relevantes ao longo do século XX.

[303] *336 PEK* é o título do primeiro livro de João Penalva, publicado ainda em 1999. *No nothing/No twitter* é o título do último livro de Luís Alegre, publicado em 2016. Relembramos o que escrevemos na introdução – no século XXI mudamos a enfâse do artefacto – o livro de artista, para a prática – o publicar.
[304] Termo de Lucien Febvre (1878/1956) percursor de a História das Mentalidades e E. P. Thompson (1924/1993).

5.1. De *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve* a *London Diaries*

Outros momentos entre os momentos, publicações de artistas portugueses ao longo do século XX

Nesta introdução alargada abordamos outros artistas portugueses que participaram no campo do livro de artista ao longo do século XX em Portugal, dado que os livros de Amadeo Souza-Cardoso abordados no primeiro momento e do grupo KWY, abordados no segundo momento, se realizaram em Paris. O presente enquadramento histórico foca o que foi desenvolvido em Portugal entre os anos 1920/1950 e 1960/1990. É um resumo sobre o que aconteceu entre os três grandes momentos em análise neste trabalho teórico – início do século XX, meio do século XX e início do século XXI.

No presente resumo são analisados com maior detalhe alguns exemplos que deixaram um legado, na área da publicação, na história da arte portuguesa no século XX. Para os anos 1920/1950 os livros de Almada Negreiros, Paulo de Cantos, Vieira da Silva e dos poetas da poesia visual. Para os anos 1960/1990 *o caderno preto* de Alberto Carneiro, o catálogo da exposição *Alternativa Zero* da autoria de Ernesto de Sousa, as edições da Galeria 111, as edições da Galeria Diferença, até aos primeiros livros de Daniel Blaufuks, publicados nos anos 1990.

Até aos anos 1960 os artistas portugueses não têm acesso facilitado às tecnologias de impressão, só nos anos 1970 assistimos a uma produção de publicações feitas em território nacional, como por exemplo *O Caderno Preto* publicado em 1971, por Alberto Carneiro, com recurso a fotocópias. Factor de extrema importância para o incremento de publicações em território nacional é também o início da democracia em Portugal a partir de Abril de 1974, facilitando a circulação de ideias. Também nos anos 1970 surgem as edições da Galeria 111, com livros de Jorge Martins e Eduardo Batarda, de notar que esta galeria começa a sua atividade como livraria. Ernesto de Sousa concebeu e coordenou o catálogo *Alternativa Zero*, em 1977, a partir da exposição com o mesmo nome, patente na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém. Nos anos 1980 é de destacar as edições da Galeria Diferença, coordenadas por Irene Buarque.

Começando no início dos anos 1920 com Almada Negreiros (1893-1970), que foi

caricaturista, pintor, poeta, ensaísta, escritor, bailarino, encenador, figurinista, ilustrador e decorador. Almada expõe pela primeira vez em 1912, no I Salão dos Humoristas. Realizou uma série de livros, alguns dos seus livros de artista são de exemplar único, como é exemplo *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve. História trágica ilustrada com sol e palmeiras* (1921/1922), trata-se de um livro manuscrito, desenhado e encadernado por Almada Negreiros, no período em que regressa a Lisboa, depois de dois anos a viver em Paris. Embora sendo a cidade das vanguardas artísticas Almada prefere voltar para Lisboa onde acredita ter muito ainda para fazer na mudança de mentalidades para o que era considerado moderno. Na capa do livro *O Pierrot* podemos ver o título manuscrito a tinta de várias cores, inscrito dentro de um rectângulo que contem a figura de Pierrot deitado, no interior as páginas são intervaladas entre texto manuscrito a roxo e ilustrações a negro.



Fig.5.1 Almada Negreiros, *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve. História trágica ilustrada com sol e palmeiras*,1921/1922

Sobre o autor também já foi referido no presente enquadramento teórico as publicações anteriores *Orpheu* e *K4 Quadrado Azul*, do primeiro Modernismo português. *K4 Quadrado Azul* foi editado por Almada Negreiros juntamente com Amadeo de Souza-Cardoso em 1917, é um folheto de 20 páginas que contem uma *obra litteraria de José de Almada-Negreiros* intitulada *K4 O quadrado azul a*

Amadeo de Sousa Cardoso[305], e um encarte com o artigo-manifesto sobre a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa[306].

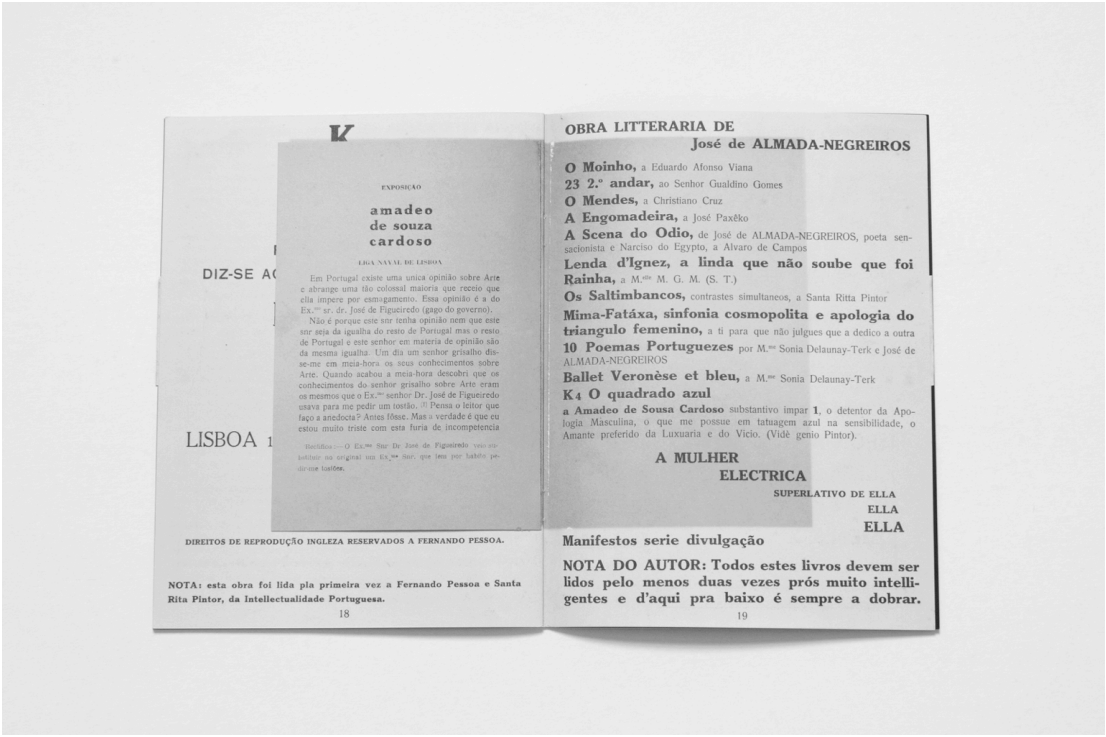


Fig.5.2. Almada Negreiros, *K4 Quadrado Azul*, 1917. Edição fac-similada Assírio & Alvim, 2000

Com a morte prematura do poeta Mário de Sá Carneiro, em 1916, Santa Rita Pintor e Amadeo Souza-Cardoso, em 1918, passamos a uma outra fase do Modernismo em Portugal. Almada teve o privilégio de pertencer às duas gerações do Modernismo, os livros de artista de Almada são realizados na segunda fase do Modernismo, embora o próprio manifeste algum desencanto com a segunda geração do Modernismo, à qual falta o *fogo sagrado do aparecimento espontâneo do grupo inicial.*[307]

Entre os anos 1920 e 1970 do século XX Paulo de Cantos (1892-1979) autoeditou uma série de livros invulgares, nos quais inova a composição tipográfica e a fusão

[305] Que continua com a apresentação: *substantivo impar 1, o detentor da Apologia Masculina, o que me possue em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferia da Luxuria e do Vicio (Vidè génio Pintor).*

[306] O artigo-manifesto termina com o seguinte parágrafo dirigido ao leitor:
Não espres, poré, que os quadros venham ter comtigo, não! Elles teem um prégo atraz a prendê-los. Tu é que irás ter com eles. Isto leva 30 dias, 2 mezes, 1 anno mas, se tem prazo, vale a pena sêres persistente porque depois saberás também onde está a Felicidade.
E assina: José de Almada-Negreiros Poeta Futurista, Lisboa 12 de Dez. De 1916

[307] Estas são as palavras de Almada na conferência Modernismo, II Salão de Outono, 1926. In José de Almada Negreiros, *Manifestos e conferências – coleção obra literário de José de Almada Negreiros,* vol. 5, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 145.

texto/imagem. São livros sobre literatura, matemática, geografia ou anatomia, impressos em zincogravura, nos quais a ênfase é dada à presença visual de cada página do livro. A partir de 1925 inicia as edições de autor, nesse ano publica três títulos: *Caso ou Não Caso? EIS O* CASO, *Adão e Evas Lda.: Vestidos de Finíssimo Ar* e *O Amor dos que Sentem e Pensam e Riem aos que marcham nas trevas sem a luz interior*, todos eles livros de aforismos sobre o amor. Até aos anos 1960 publica mais 38 títulos. Este autor português está ainda pouco investigado[308] e não se conhece em relação à sua obra um legado na edição de livros por artistas plásticos. A obra de Paulo de Cantos é referida nesta investigação apenas por ser um autor que contribuiu para um novo pensar sobre o livro.


70 TOPOLOGIA ou «confetos»

Cabeça = 4 comprimentos do nariz; altura e envergadura = 8 cabeças. São modalidades perfeitas, agradáveis à vista, p'q matemàticamente casos particulares da divisão d'ouro, média, extrema razão.

195.—Mais fórmulas matemáticas da Beleza, desta vez na Arquitectura:

As fachadas dos edifícios mais belos são, pelo rigor das suas proporções, exemplos da aplicação da divisão-áurea e extrema-razão às grandes linhas arquitectónicas.

Silhueta do Panteão de Paris

AB:CB=CB:AC.—É inverosivelmente piramidal!...

196.—Ainda um Bê-á-bá topo-fisionómico da máscara humana (meia dúzia d'focinhos típicos). Mímica:

M êdo!!!
I nfortúnio.
M elancolia
I mpassibilidade———
C ó-lé-ra!
A legria...

—E a Micotas ficou... banzada, mais q'banzada, banzadissima! Interperipetrigaitadissima!!!

Fig.5.3. Paulo de Cantos, *Matemática Alegre*, s.d.

Nos anos 1930 a artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) realiza em Paris, cidade para onde se tinha mudado aos 19 anos, alguns livros de ilustração para crianças. *Les malheurs de Sophie* (1931), livro de exemplar único com ilustrações a aguarela coladas sobre as ilustrações originais de Pécoud, a partir da história da Condessa de Ségur. E *Kô et Kô: les deux esquimaux* (1933), numa edição

[308] Foi publicado em 2013 o único livro que existe sobre a obra de Paulo de Cantos *O Livr-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão*. Edição do atelier de design gráfico *Barbara says...*, coordenada por Cláudia Castelo e António Silveira Gomes, com textos de: Filipa Cordeiro, Alexandre Estrela, Robin Fior, Mário Moura, Olga Pombo, António Silveira Gomes e Inácio Steinhardt.

de 300 exemplares, Vieira da Silva inventou a história de dois esquimós que partem em busca do sol, Pierre Guêguen escreveu o texto e a galerista Jeanne Bucher editou. Este livro tem a particularidade de as personagens serem recortadas, possibilitando ao leitor o reconstruir e o brincar com a história ao longo das páginas do livro ou mesmo fora do livro. *Les malhaeurs de Sophie* e *Kô et Kô* são realizados pela artista como ilustrações e vêm da tradição do "livre illustré" francês.



Fig. 5.4 Maria Helena Vieira da Silva, *Kô et Kô les deux esquimaux*, 1933
Edição original Galerie Jeanne-Bucher. Edição fac-similada Éditions Chandeigne, 2005

No contexto português são também objetos relevantes para o pensar sobre as origens do livro de artista as publicações produzidas a partir de meados dos anos 1950 ligados à poesia experimental, marcada pela poesia visual e pela poesia concreta. A materialização deste tipo de poesia acontece em obras literárias concebidas maioritariamente por poetas/artistas como E. M. de Melo e Castro (1932), Ana Hatherly (1929-2015), António Aragão (1925-2008) e Salette Tavares (1922-1994). Nestas obras literárias é enfatizada a relação entre o verbal e o visual, em particular a experimentação da visualidade para lá do texto. Assim, além do formato livro os poetas visuais exploram a palavra na escultura, na instalação, na performance, nos

objetos e no som[309]. A origem da poesia visual pode ser encontrada na literatura simbólica do Barroco, um dos pioneiros da literatura simbólica do século XVII é um monge português de Goa, de nome André Bayam (Andreas Baianus 1566/1639), editou uma série de livros em latim: *Carnnevale: fabula macaronea* (1620), *Lusitanus Panegyricus sine verbis de S. Philippi Nerii laudibus, dictus un eius celebritate Urbeveteri in maiori basílica anno 1629* (Urbe Veteri: ex typographia Rainuldo Ruuli, 1629) e *Elogia, epigrammata et emblemata* (1641). André Bayam fazia parte do círculo de autores de Roma, estava ligado à literatura simbólica do Barroco, assim como à poesia sonora e à poesia de padrão (Higgins:1985.11)[310].

Sobre Ana Hatherly iremos apresentar neste capítulo o livro publicado pela Galeria Diferença. Ernesto de Melo e Castro foi o poeta visual que publicou mais livros. Melo e Castro nasceu em 1932 na Covilhã, onde trabalhou na industria têxtil após se diplomar em Engenharia Têxtil em Bradford. A partir do início dos anos 1960 é um dos pioneiros da poesia experimental, da exploração da palavra no espaço na página, em estruturas alternativas ao códex. Os autores da poesia experimental e concreta portuguesa autopublicaram várias edições coletivas como *Poesia experimental 1* (1964) um caderno antológico organizado por António Aragão e Herberto Hélder, *Poesia experimental 2* (1966) à qual se juntou E. M. Melo e Castro, *Operação 1* (1967) ou *Hidra 2* (1969).

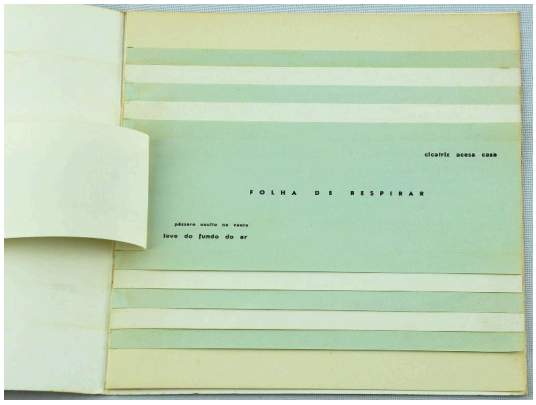


Fig. 5.5 E. M. de Melo e Castro, *Objecto poemático de efeito progressivo*, 1962[311]

[309] Para mais informação sobre a poesia experimental em Portugal ver o Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa: http://po-ex.net/
Anne Moeglin-Delcroix considera que os livros dos poetas visuais contribuem para a história da literatura e não para a história da arte. E que os poetas visuais são artistas da página e não do livro. obra cit., p. 286.

[310] Dick Higgins faz referência aos livros de André Bayam no prefácio do livro *Artists' books: a Critical Anthology and Sourcebook*. Em 1963 Dick Higgins foi o fundador da *Something Else Press*, ligada às publicações do movimento Fluxus.

[311] Imagem acedida em

No início dos anos 1970 é relevante em Portugal a publicação de Alberto Carneiro *O Caderno Preto*, obra de arte produzida com o objectivo de ser acessível. Sobre o artista, Alberto Carneiro (1937-2017) nasceu em S. Mamede do Coronado, onde depois de concluir a escola primária foi trabalhar como aprendiz do ofício de santeiro nas oficinas de arte sacra da zona da Maia, prática normal numa família rural e humilde. Em 1958 Alberto Carneiro ingressa no curso noturno da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, ia diariamente de bicicleta da oficina para a escola. Aos 24 anos frequenta a Escola de Belas Artes do Porto (1961/67), seguindo-se a Saint Martin's School of Art, em Londres, que termina em 1970. Depois de todos estes anos de formação artística Alberto Carneiro conclui que *as minhas experiências de menino foram, efectivamente, a minha grande formação e a grande descoberta da minha vocação artística* [312]. Entre 1971 e 1999 exerce catividade como docente na Escola Superior de Belas Artes do Porto e na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. O autor é uma referência na introdução da *Land Art* em Portugal, a relação entre natureza a vida acompanhou sempre o trabalho de Alberto Carneiro. Esta biografia do artista pode ser resumida com uma frase do próprio *trabalho com a natureza desde os dois anos de idade. Vivi ruralmente até aos vinte e um*.

No regresso ao Porto, em 1971, publica o *Caderno Preto*, livro com desenhos de projetos. Trata-se de uma obra fundamental para acompanhar o pensar e o fazer na escultura de Alberto Carneiro, entre 1968 e 1971. *Caderno Preto* é um livro que evoca a obra desmaterializada de Alberto Carneiro, reúne esquemas de projetos realizados em Londres e pensados para o espaço, ou usando a terminologia de Alberto Carneiro um *programa para acção*[313]. O livro foi impresso por fotocópia, assinado e numerado. *Caderno Preto* tem duas capas – *London December 1968* e *Oporto January 1971*, nas quais é acrescentado *2121853472mm 68428800 sec.* Esta informação completa os conceitos de espaço e tempo presentes na obra do artista, neste caso a distância em milímetros entre Londres e Porto e o tempo de execução do conteúdo do livro em segundos. A partir destas duas capas somos guiados até ao

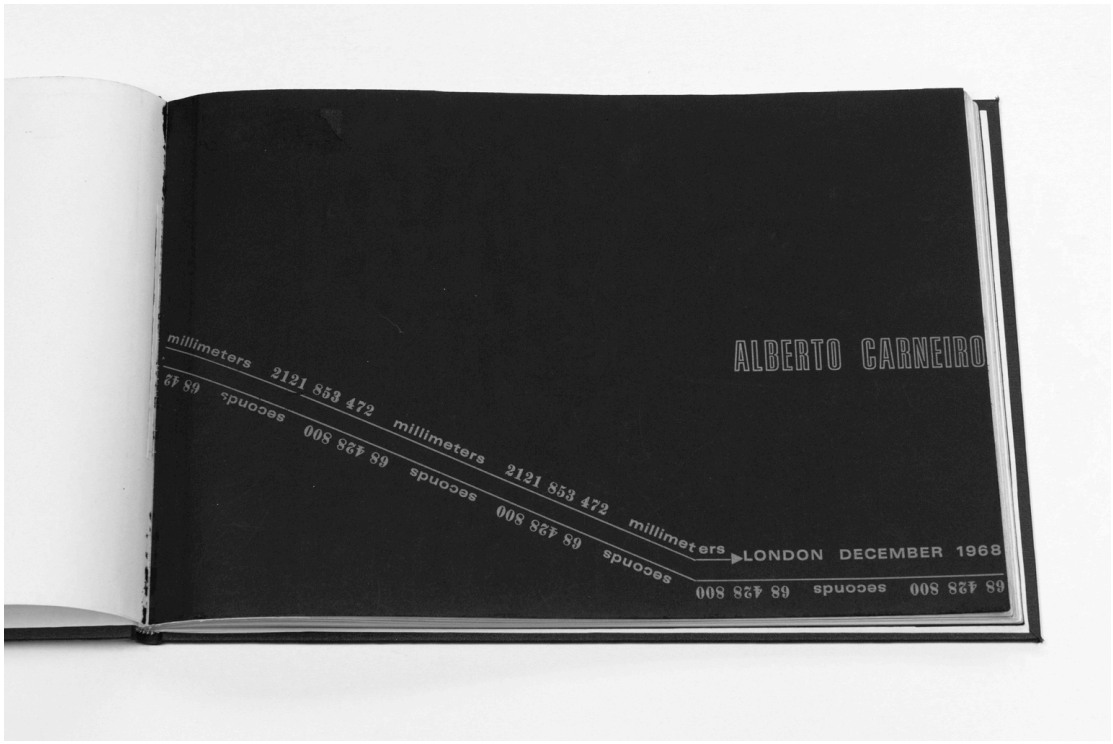
---

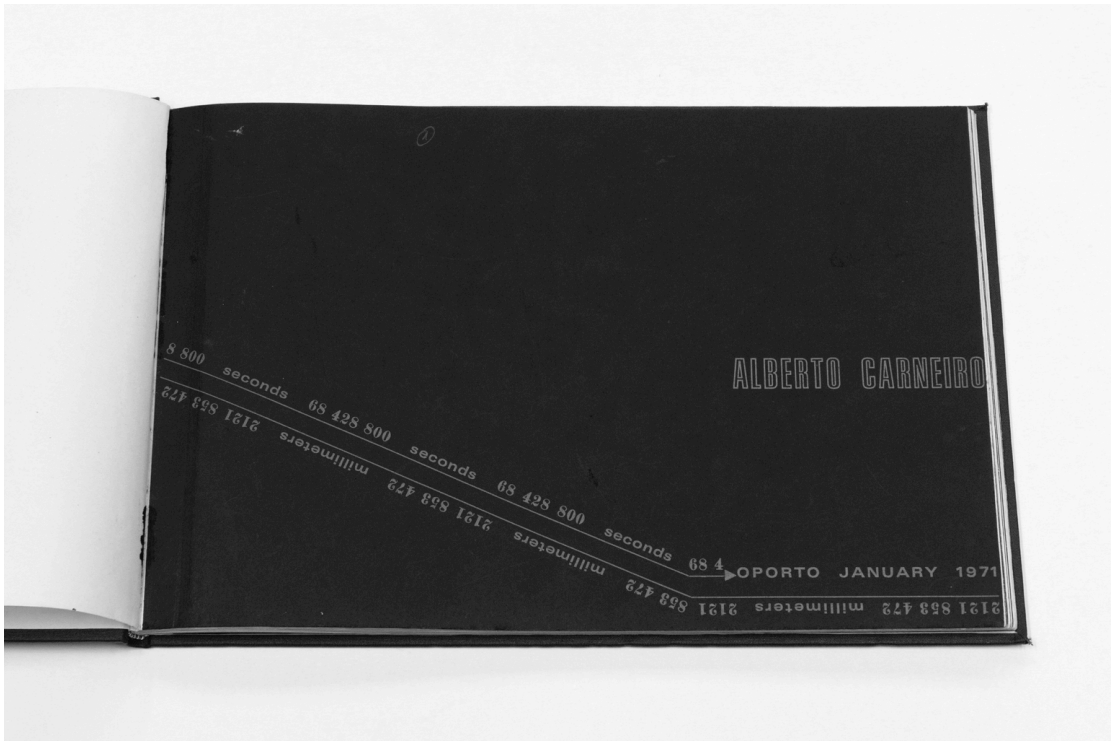
https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-e-livros-92/e-m-de-melo-e-castro-26

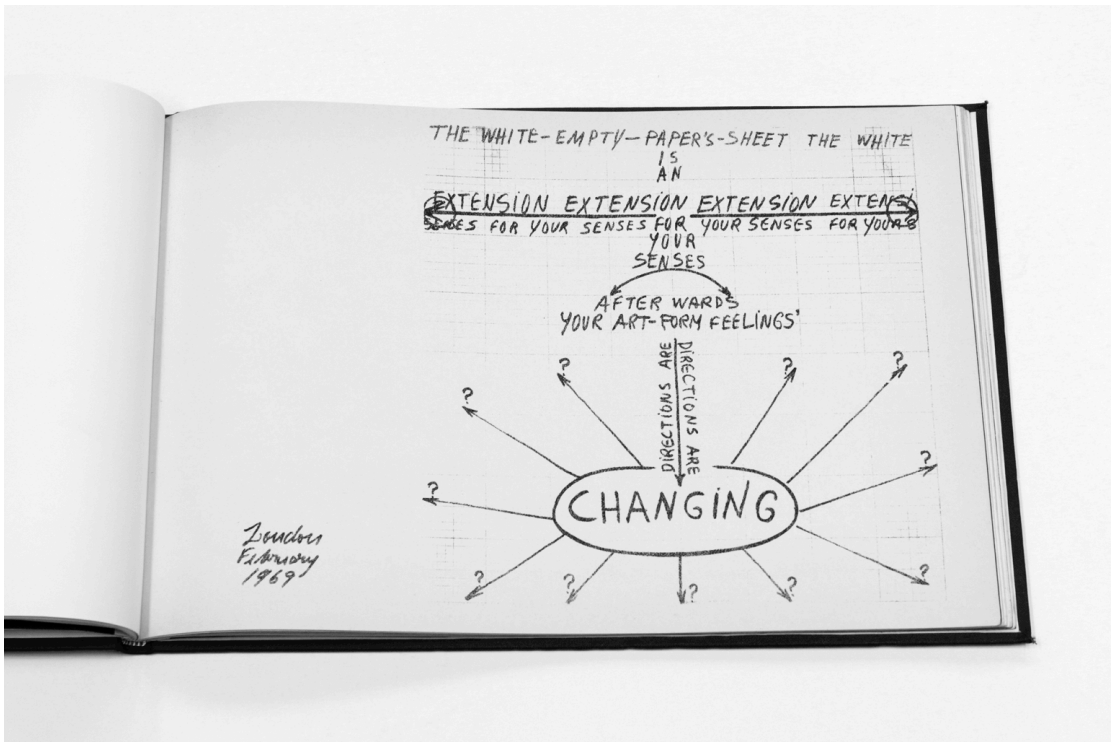
[312] Entrevista de Alberto Carneiro a Francisco Cardoso Lima, realizada em S. Mamede do Coronado, no dia 18 de Março de 2011. Consultada 31 Dezembro 2014 em: http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-alberto_carneiro.pdf

[313] O primeiro título dado a este livro foi *Ideias e projectos 1968-71*, por reunir um conjunto de fotografias, textos e desenhos, mas devido à capa de cartolina preta tomou o outro título pelo qual é conhecido.

centro do livro onde está a frase "directions are changing", como numa mandala. A partir das duas capas segue o conteúdo do livro, num lado consta uma fotografia de Alberto Carneiro com o busto do artista em escorço e um balão de fala com o texto *Within your Eyes I am Art-Form feelings*, dirigido ao espectador (quem completa a obra) e traduzido pelo artista como *sentimentos estéticos*. Para Alberto Carneiro a obra é tida como acto que se projeta na cabeça do espectador. No outro lado do livro temos uma fotografia onde vemos o autor com as mãos em primeiro plano e novamente o balão de fala com a frase *My hands have no meaning anymore*. Os ensinamentos do budismo zen aos quais o artista tinha aderido são resumidos nesta frase de um escultor que aprendeu a ser santeiro e a esculpir a madeira com todo o rigor, para depois poder esquecer e tirar a escultura à escultura. (Almeida. 2007.52) Depois destas fotografias de abertura de ambos os lados seguem os desenhos.




ALBERTO CARNEIRO
8 800 seconds 68 428 800 seconds 68 428 800 seconds 68 4
2121 858 472 millimeters 2121 858 472 millimeters 2121 858 472 millimeters
OPORTO JANUARY 1971


THE WHITE-EMPTY-PAPER'S-SHEET THE WHITE
IS
AN
EXTENSION EXTENSION EXTENSION EXTENSION
FOR YOUR SENSES FOR YOUR SENSES FOR YOUR
YOUR
SENSES
AFTER WARDS
YOUR ART-FORM FEELINGS'
DIRECTIONS ARE
DIRECTIONS ARE
CHANGING
London
February
1969

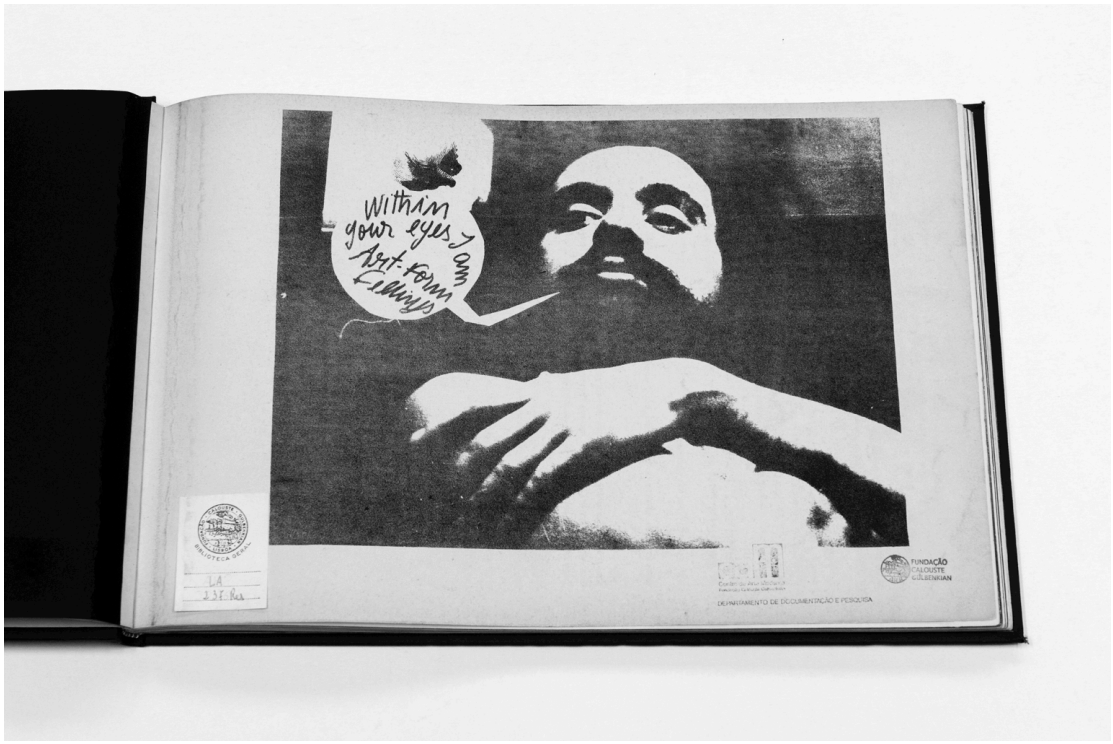


Fig. 5.6, 5.7, 5.8 e 5.9 Alberto Carneiro, *O Caderno Preto*, 1971

O Caderno Preto foi exposto pela primeira vez na Galeria Alvarez, no Porto, em Fevereiro de 1971, com todas as páginas expostas ao longo da parede, ao nível do olhar[314]. Depois acompanhou a exposição na livraria Buchholz, em 1971, onde estava exposta a instalação *Uma floresta para os teus sonhos*, com dezenas de troncos por entre os quais se podia percorrer. Sobre o livro presente nesta exposição escreve Ernesto de Sousa: *"Caderno Preto" a única coisa transacionável: custava cem escudos e julgo que só se vendeu um exemplar (...) com um conhecimento moderno e lúcido da importância do documento, mais ou menos perene, e da "obra" mesmo quando efémera ou simples processo (...) Quanto valerão dentro de algum tempo os 100 exemplares assinados do "Caderno Preto"?*[315] Concluímos este breve texto sobre *O Caderno Preto* com uma frase do próprio artista: *Eu e a arte não sabemos ao certo quem somos mas temos a certeza de sermos um do outro e isto é tudo de que precisamos para a vida.*[316]

[314] Informação recolhida por Catarina Rosendo, entre 2002 e 2006, para a sua tese de mestrado sobre a obra de Alberto Carneiro.
[315] Ernesto de Sousa, " A Arte Ecológica e a reserva Lírica de Alberto Carneiro", *in Colóquio/Artes*, Fevereiro, 1974 (citado no catálogo da exposição retrospectiva do CAM, p.200)
[316] Citação retirada do texto de apresentação da exposição *Alberto Carneiro: arte vida/vida arte – revelações de energias e movimentos da matéria*, Museu de Serralves, 2013. Consultado 31 Dezembro 2014 em:

A Galeria 111 é a única galeria de arte portuguesa que abriu portas durante a ditadura de Salazar e que passados 50 anos ainda se mantém ativa. A galeria foi inaugurada em Lisboa, em 1964, por Manuel de Brito, na época livreiro. Desde os anos 1960 até à atualidade a galeria promove publicações e obras gráficas, algumas de artistas emergentes na década de 1960, como Paula Rego, Lourdes Castro ou Bartolomeu Cid dos Santos, e que mais tarde se vêm a tornar nomes incontornáveis da história da arte portuguesa. A coleção Manuel de Brito é uma referência para a história da arte portuguesa do século XX.



Fig.5.10 Jorge Martins e Luiza Neto Jorge, O Ciclópico acto, 1972
Galeria 111

No início dos anos 1970, ainda durante a ditadura, a Galeria 111 publica dois livros de artista a destacar – *O ciclópico acto*, de Luiza Neto Jorge e Jorge Martins, editado em 1972, e *O Peregrino Blindado (The Blind Penguin): As Aventuras do Dr. Bronstein – Proezas do Unfriendly Kid-E outras,* de Eduardo Batarda, realizado entre 1971 e 1973. Estas são duas edições extremamente cuidadas, com tiragens de cerca de 200 exemplares, ainda hoje encontramos exemplares à venda. Desde o primeiro livro que

---

http://www.serralves.pt/pt/actividades/alberto-carneiro-arte-vida-vida-arte-revelacoes-de-energias-e-movimentos-da-materia/

o critério da Galeria 111 foi juntar um poeta e um artista plástico, até 2008 seguiram-se outras edições, algumas na tradição do *livre d'artiste* outras realizadas em offset. Para *O ciclópico acto* o poema é da autoria de Luiza Neto Jorge e a obra sobre papel de Jorge Martins. Foi executado em Paris, concilia serigrafia com engenharia do papel, executadas com cartolinas de várias cores, é uma compilação de fólios soltos, conservados num estojo. Foi realizada uma tiragem de 270 exemplares. Na biografia de Luiza Neto Jorge esta obra vem identificada como um livro-objecto. Jorge Martins, depois de frequentar os cursos de Pintura e Arquitetura na Escola de Belas Artes de Lisboa, vai para Paris em 1961, onde vive durante 30 anos. O livro é realizado num período em que o artista trabalha tanto a figuração como a abstração, tendo a figuração ainda influências da Pop Art, a abstração é explorada no trabalho da superfície, pela cor, corte, dobra e sobreposição.

O Peregrino Blindado (The Blind Penguin): As Aventuras do Dr. Bronstein – Proezas do Unfriendly Kid- E outras, realizado entre 1971 e 1973, com a falsa autoria de José Lopez Werner (personagem que apresenta o texto) e tradução de Batarda Fernandes[317]. Este livro reúne numa caixa negra 50 folhas soltas, impressas em offset no Porto, três gravuras a água forte e ponta seca executadas em Londres, com uma tiragem de 200 exemplares. Livro com o imaginário próprio da obra de Batarda dos anos 1970, associado à figuração da banda desenhada de influência americana e inglesa, que propõe uma leitura acumulativa e não sequencial, como é convencional na BD. O comentário sarcástico sobre a atualidade, o período de ditadura, e o humor estiveram sempre presentes nas aguarelas que Batarda realizou desde o início dos anos 1970, quando cumpria o serviço militar. Segundo palavras do autor era um trabalho fácil de esconder debaixo do mata-borrão quando os seus superiores se aproximavam[318], mas realizado com minúcia técnica, primeiro o desenho era lançado a lápis e *corrigido infindavelmente a borracha*[319], depois contornado a tinta da china e pintado a aguarela. Entre 1971 e 1974 Eduardo Batarda vai estudar para o Royal

[317] Eduardo Batarda teve ao longo da sua carreira vários heterónimos como José Lopez Werner, Edgar Perdigão ou Olga Pianola, o que lhe permite *brincar com a noção de autoria*. *In* Entrevista a Eduardo Batarda realizada por Francisco Cardoso Lima, no dia 19 de Abril de 2011, em Lisboa. Consultado 02 Janeiro 2015 em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-eduardo_batarda.pdf
[318] Apresentação de Eduardo Batarda durante a exposição *Professores*, que decorreu no CAM em Outubro de 2010.
[319] Entrevista a Eduardo Batarda realizada por Francisco Cardoso Lima.

College of Art, em Londres, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, é nesse período que desenvolve o livro *O Peregrino Blindado.* Antes de estudar no Royal College of Art, Batarda frequentou aos 16 anos o curso de medicina na Universidade de Coimbra, e aos 18 anos veio para Lisboa para ingressar na Escola de Belas Artes motivado, como diz o próprio, pelo *suposto jeito para o desenho*[320]. Entre 1968 e 1971, antes de terminar o curso de Belas Artes, cumpriu o serviço militar obrigatório, onde desenvolvia as suas aguarelas no processo já referido. Batarda explica que nestas aguarelas a figuração lhe *permitia algum divertimento (...) Sentia-me muito mais perto da Pop Art, sobretudo da Pop Art inglesa (...) Os bonecos que eu criava eram retirados (ou re-imaginados) do vocabulário dos circos, das feiras, dos desenhos de casa de banho, etc... Eram imagens roubadas aos seus contextos e utilizadas no meu trabalho (...) O meu interesse pelas coisas populares não tinha a ver com esse tipo de coisa "popular"* (Batarda refere-se à obra de Rosa Ramalho). *Tinha muito mais a ver com o rasca, com a cultura suburbana...*[321]. Sobre o imaginário que Batarda desenvolveu no início dos anos 1970 o próprio conclui que é uma escolha, porque não o poderia fazer na Escola de Belas Artes de Lisboa.



Fig. 5.11 Eduardo Batarda, *Peregrino Blindado*, 1973
Galeria 111

[320] Entrevista a Eduardo Batarda realizada por Francisco Cardoso Lima.
[321] Entrevista a Eduardo Batarda realizada por Francisco Cardoso Lima.

Entramos agora numa breve análise de publicações realizadas no pós-ditadura em Portugal.

Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea é uma exposição concebida pelo operador estético[322] Ernesto de Sousa (1921-1988), que inaugurou no dia 28 de Fevereiro de 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. Segundo Ernesto de Sousa: *Alternativa Zero pretende ser algo mais do que uma exposição; Ou encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la* [323]. Dentro desta ambição Ernesto de Sousa publica o catálogo da exposição descrito pelo próprio como um catálogo-obra-de-arte, no relatório endereçado à Secretaria de Estado para a Cultura:
...foi produzido um catálogo-obra-de-arte, peça única na bibliografia portuguesa no género com mais de 90 páginas redigidas e concebidas pelos próprios artistas; além de um folheto introdutório bilingue com cerca de 16 páginas. Foi também editado (em stencil) um Catálogo Descritivo das Peças Expostas.[324]
O catálogo é de folhas soltas e está organizado dentro de uma capa, depois dos textos introdutórios de Eduardo Prado Coelho e Ernesto de Sousa, há uma listagem com os nomes dos artistas e obras presentes na exposição, seguidos de fólios impressos a preto e branco de autoria de cada artista presente na exposição.
Segundo Raquel Henriques da Silva o *acontecimento mais determinante da década foi, na opinião unânime de todos os analistas, a exposição Alternativa Zero* [325].
Participaram na exposição os seguintes artistas: Helena Almeida, Alvess, Pedro Andrade, André Gomes, Armando Azevedo, Vitor Belém, Júlio Bragança, João Brehm, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, José Carvalho, Manuel Casimiro, E. M. de Melo e Castro, José Conduto, Noronha da Costa, Graça Pereira Coutinho, Da Rocha, Lisa Chaves Ferreira, Robin Fior, Ana Hatherly, Lagarto & Nigel Coates, Álvaro Lapa, Clara Menéres, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, Vítor Pomar, José Rodrigues, Joana Rosa, Túlia

[322] Ernesto de Sousa defende o termo operador estético em substituição de artista plástico, este termo é cunhado por Bruno Munari.
[323] *in Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997, pág. 55
[324] Lisboa, 23 de Março de 1978, *in Perspectiva: Alternativa Zero*, pág. 84
[325] Raquel Henriques da Silva, "Os anos depois do 25 de Abril", in *Anos 70 – atravessar fronteiras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, p. 30

Saldanha, Julião Sarmento, António Sena, Sena da Silva, Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa, Artur Varela, Mário Varela, Ana Vieira, João Vieira e Pires Vieira.

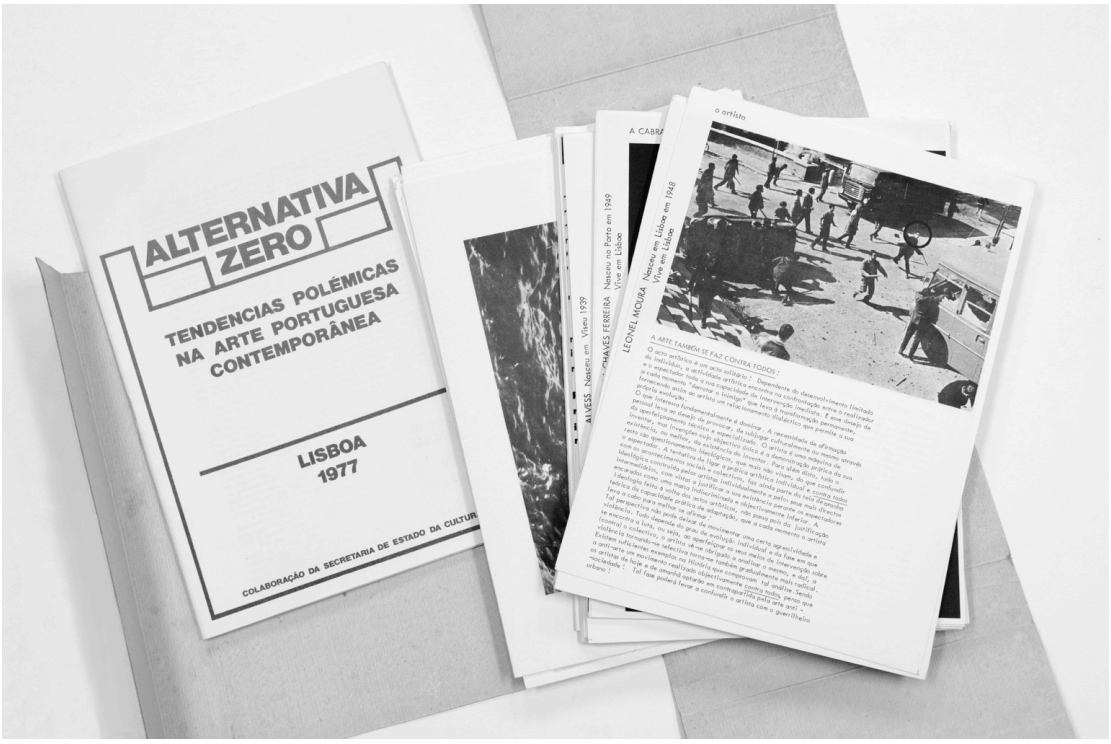


Fig. 5.12 Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero*, 1977

Ernesto de Sousa explica no texto que escreveu para o catálogo que o título *Alternativa Zero* significa um corte com o passado, é um novo ponto de partida para a arte, uma alternativa no contexto artístico português dos anos 1970.
Ernesto de Sousa trouxe para a cena artística portuguesa o espírito da inovação iniciada nos anos 1960 por Joseph Beuys e pelo movimento Fluxus, a ideia de obra aberta, iniciada por Umberto Eco e o legado de Almada Negreiros.
A exposição *Alternativa Zero* torna Ernesto de Sousa também um pioneiro na curadoria feita em Portugal, de relembrar que só na década de 80 Portugal começa a ter grandes estruturas museológicas ligadas à arte contemporânea, por exemplo com a inauguração do Centro de Arte Moderna pertencente à Fundação Calouste Gulbenkian, em 1983 e Casa de Serralves em 1987.

No início da década de 1980 artistas como Helena Almeida (1934) e Túlia Saldanha (1930-1988) realizaram livros de exemplar único. Helena Almeida realizou em

1980/81 uma série de livros performativos para o seu próprio corpo[326]. Túlia Saldanha executou vários livros como *Dissimetria mater*[327] (sem data), *Projecto desejo azul*[328] (1981), alguns integrando instalações como são exemplo os dois livros de *Instalação/Objecto*[329] (1982).

A Cooperativa Diferença Comunicação Visual, C.R.L., foi fundada em 1979, em Lisboa, por dez artistas, entre eles Irene Buarque (a atual diretora), Helena Almeida, António Palolo e Ernesto de Sousa. A cooperativa é composta pela Galeria Diferença, ateliers de gravura, serigrafia, litografia e câmara escura. Estes ateliers têm dado apoio à edição de livros de artista. O espaço da galeria inaugurou em 1987, com o projeto dos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Artur Rosa.
Das publicações de autor saídas da Cooperativa Diferença podemos destacar na década de 1980 obras como *Os Lusíadas* (1983), *diferença/diálogo* (1985), *Pipxou* (1985 e 1987) e *Escrita Natural* (1988). Passamos a uma breve análise sobre cada uma delas:
Monteiro Gil é um autor que realiza livros de artista desde 1978, em 1983 publica *Os Lusíadas de Luís de Camões, transformação de Monteiro Gil*. O autor considera esta

[326] Sobre esta obra a artista escreve: *A interrelação dentro-fora, foi sempre uma constante no meu trabalho e muito naturalmente quis experimentar estas duas forças, fazendo alguns livros, pois elas são inerentes aos próprios livros. Ao olhar um livro comum vejo-o como uma concha fechada no seu segredo, passivo, pudico, encolhido, esperando ser tocado e aberto para se dar. Quis fazer um livro activo, que nos toque nas mãos, que nos veja, que nos atravesse, que nos entre pelos olhos e que seja atravessável. Um livro deve ser uma ilusão completa de evasão e cada página deve ter poderes para transbordar. Outubro 1981*
in Irene Buarque, *Livro de Artista*, Galeria Municipal de Alverca – Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1988, página sem numeração

[327] *240 180 180 dissimetria mater*, s/ data, livro de artista. 33 páginas p/b policopiadas e agrafadas com capa em cartolina (idêntica ao livro de artista/portfólio de 1979). 23,5 X 20 X 0,5 cm, col. Isabel Alves/Espólio Ernesto de Sousa.

[328] *Projecto desejo azul*, 30/7/81, fita bobine de papel com texto inscrito a esferográfica e linha azul claro (caneta de feltro azul, ao longo da fita, até à assinatura), cartão. (Realizado e oferecido ao Ernesto de Sousa), diâmetro 6 cm / 1,7 cm x 444 cm (objeto aberto), col. Isabel Alves/Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

[329] *Instalação – Objectos*, 1982, dimensões variáveis 2 livros de autor, projeto s/postal com texto manuscrito, col. privada (Lisboa). A artista deixou as indicações: projeto s/postal negro com texto manuscrito com a inscrição: "Os livros são colocados em cima dos plintos de cor respectivos. A Cortina por dentro tem que ser branca. Sala branca no interior e preta por fora. Dois "plintos" um preto e um branco. Luz negra. Dois livros. Legenda do desenho da box: "cortina preta. Cortina branca. Entrada. Saída. Livro preto. Livro branco." Exposição: apresentada no CAPC, 1982. Montagem: box branca (por dentro) e preta (por fora) + 2 plintos (um branco e um preto) + 2 cortinas (branca por dentro e preta por fora + luz negra. Os livros serão colocados nos plintos de cor diferente (branco s/preto e preto s/ branco) de acordo com fotografias de época.

obra um *antilivro*, que desconstrói o livro convencional, *é uma perversão sobre o livro*[330]. Monteiro Gil parte do poema epopeia que glorifica os feitos dos navegadores portugueses que abriram a rota para a Índia, publicado por Luís de Camões em 1572. A acompanhar o *antilivro* Monteiro Gil acrescenta o *livro-documento*, este é um *dossier documental* com fotos e texto sobre o processo de *Os Lusíadas de Luís de Camões.* No processo o autor baralha, parte e sorteia com a ajuda de uma criança a ordem dos cantos, para depois voltar a encadernar com a alteração da lombada da esquerda para a direita. Segundo o próprio autor é *destruir para transformar*. O autor conclui o *livro-documento* com os conceitos:

- *A falta de respeito pelas obras Maiores;*
- *A falta de respeito pela História;*
- *O livro abstraído da sua função;*
- *A subversão do livro como objecto de registo do conhecimento;*
- *A paródia-ironia;*
- *O livro como sujeito-objecto;*
- *O Antilivro*[331]



Fig. 5.13 *Os Lusíadas de Luís de Camões: Transformação de Monteiro Gil*, 1983

[330] Monteiro Gil, *Os Lusíadas – Transformações*, 1983
[331] Monteiro Gil, *Os Lusíadas – Transformações*, 1983.

diferença/diálogo é um livro/catálogo, publicado em 1985, como contestação à *Exposição-Diálogo sobre a Arte Contemporânea na Europa,* realizada na inauguração do Centro de Arte Moderna e na sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Artistas e críticos portugueses rejeitaram as escolhas da *pintura de cavalete*[332]. Ernesto de Sousa organiza a exposição coletiva para a Cooperativa Diferença *diferença/diálogo,* com o subtítulo *Diálogo in-diferente sobre a arte contemporânea ou as distrações do poder.* A exposição reuniu 19 artistas e cada um deles foi responsável por uma ou duas páginas do catálogo, com uma tiragem limitada, concebido e coordenado por Helena Almeida, Irene Buarque, Alberto Pico, Monteiro Gil e Alexandre David, e prefácio de Ernesto de Sousa. O catálogo era oferecido aos visitantes durante a exposição.

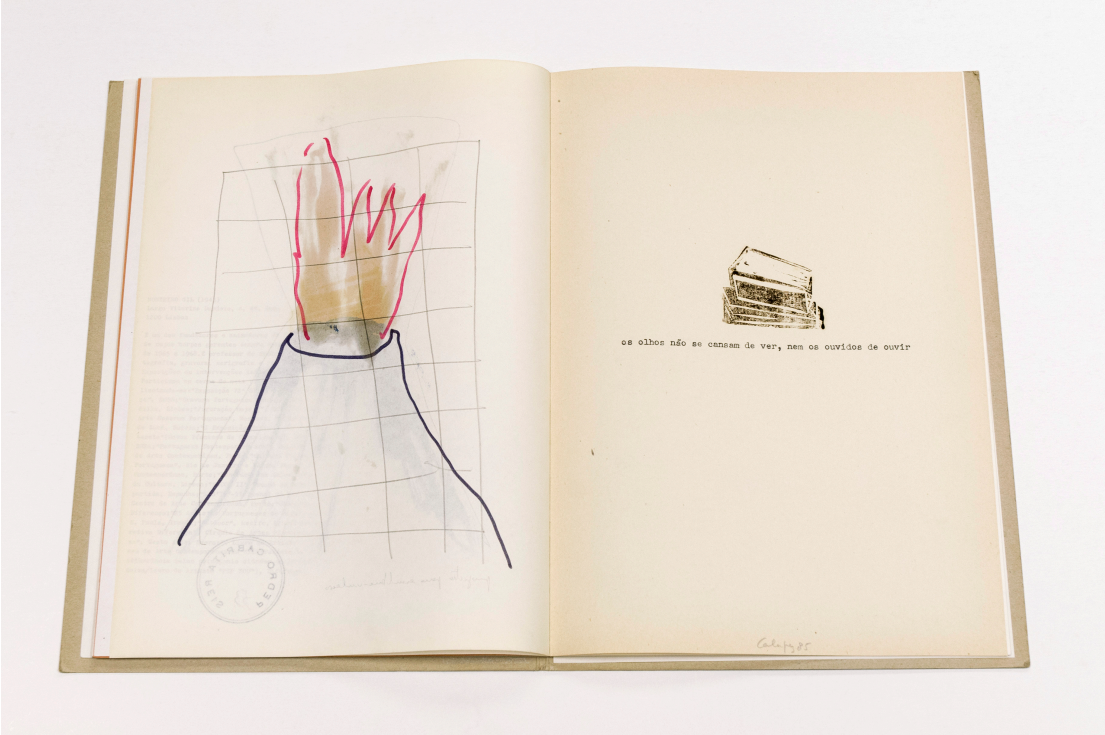


Fig. 5.14 (Coor.) Helena Almeida, Irene Buarque, Alberto Pico, Monteiro Gil e Alexandre David, *diferença/diálogo*, 1985, Galeria Diferença
Páginas de Pedro Cabrita Reis e Pedro Calapez

A primeira caixa *Pipxou*[333] foi realizada no inverno de 1985, integrada na exposição colectiva "Celebração" e idealizada por Ernesto de Sousa, juntamente com Maria Estela Guedes e Fernando Camecelha, que formam o grupo *TriploV*. Com uma

[332] Termo usado por José Luís Porfírio para o artigo do jornal *Expresso*, 1985.
[333] Triplo V, Caixa *Pipxou*, 1985, caixa serigrafada com 22 estampas + 8 postais + c/ fotocópia de desenho

tiragem de 40 caixas de conteúdo variável, como objetos, desenhos, postais, fotografias, autocolantes, livros e gravuras. Contém obras de artistas plásticos, escritores, músicos e arquitetos, como António Palolo, Ernesto de Sousa, Túlia Saldanha, Alberto Carneiro, José Barrias, Carlos Nogueira, Helena Almeida, Rui Orfão, Xana, Alberto Pimenta, Julião Sarmento com Fernando Calhau, Irene Buarque com Nuno Teotónio Pereira ou Alberto. A tampa da caixa tem impressa uma serigrafia da autoria de Pedro Calapez. Em 1987 o grupo *Triplo V* publica o segundo assembling *Pipxou*[334], compilado numa caixa de correio com selos de Ernesto de Sousa.



Fig. 5.15 Triplo V, *Pipxou*, 1987
Galeria Diferença

Escrita natural de Ana Hatherly foi publicado em 1988, numa tiragem de 200 exemplares (numerados e assinados) mais 70 de provas de artista[335]. Obra que se desenvolve na ambiguidade entre a escrita e o desenho, é uma reflexão em torno da escrita, do gesto da mão durante o acto de escrever. Nos anos 1960 esta poetisa, romancista, ensaísta, tradutora, artista plástica e professora catedrática estuda caligrafia chinesa e o Budismo Zen. Para *Escrita natural* Ana Hatherly parte das letras A e H, iniciais do seu nome, para desenhar uma escrita que se vai adensando ao longo das páginas do livro. O livro foi impresso em offset, com tinta preta e prateada, e encadernado com argolas de metal.

[334] Edição de Julho de 1987, caixa dos CTT c/ objetos tridimensionais, 11 desenhos, 7 postais, 3 fotografias, 1 autocolante, 1 livro, 1 gravura + amêndoa carbonizada, embrulhada em celofane e outros frutos secos com celofane de várias cores, 32 x 43 x 15 cm, lançada em Julho de 1987, na exposição Itinerários (dedicada a Ernesto de Sousa) no Museu Nacional de Arte Antiga.

[335] Ainda hoje em dia há exemplares disponíveis para venda.



Fig. 5.16 Ana Hatherly, *Escrita natural*, 1988
Galeria Diferença

A par com a cena internacional, a maioria dos livros realizados por artistas portugueses durante as décadas de 1980 e 1990 são os denominados livro-objecto, são livros de exemplar único que se tornam peças escultóricas, como as que integraram a exposição *Livro de Artista*, em 1992 na Feira do Livro de Lisboa, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa e pela editora Assírio & Alvim.

Para os anos 1990 o autor de referência é Daniel Blaufuks (1963). O artista vem de uma família de exilados judeus e este é o aspecto que alimenta a essência da sua obra. Blaufuks realizou os seus estudos na Alemanha, onde estudou gestão. Em 1983 vem para Portugal e tenta ingressar no Conservatório de Cinema, mas sem sucesso porque não obteve equivalência aos estudos realizados na Alemanha. Neste período crescia o Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual), escola que lhe permite estudar fotografia sem o problema causado pelas burocracias das equivalências. Durante o curso de fotografia do Ar.Co realiza um intercâmbio com o Royal College of Art, em Londres, onde produziu as polaroids para o livro *London Diaries* (1994). Estas fotografias fizeram parte da uma exposição individual realizada no Centro Cultural de

Belém, com o mesmo título e também em 1994[336]. O livro aparenta ser um diário gráfico de polaroids com anotações manuscritas e rasuras, pelo qual podemos acompanhar a intimidade da estadia do artista em Londres.

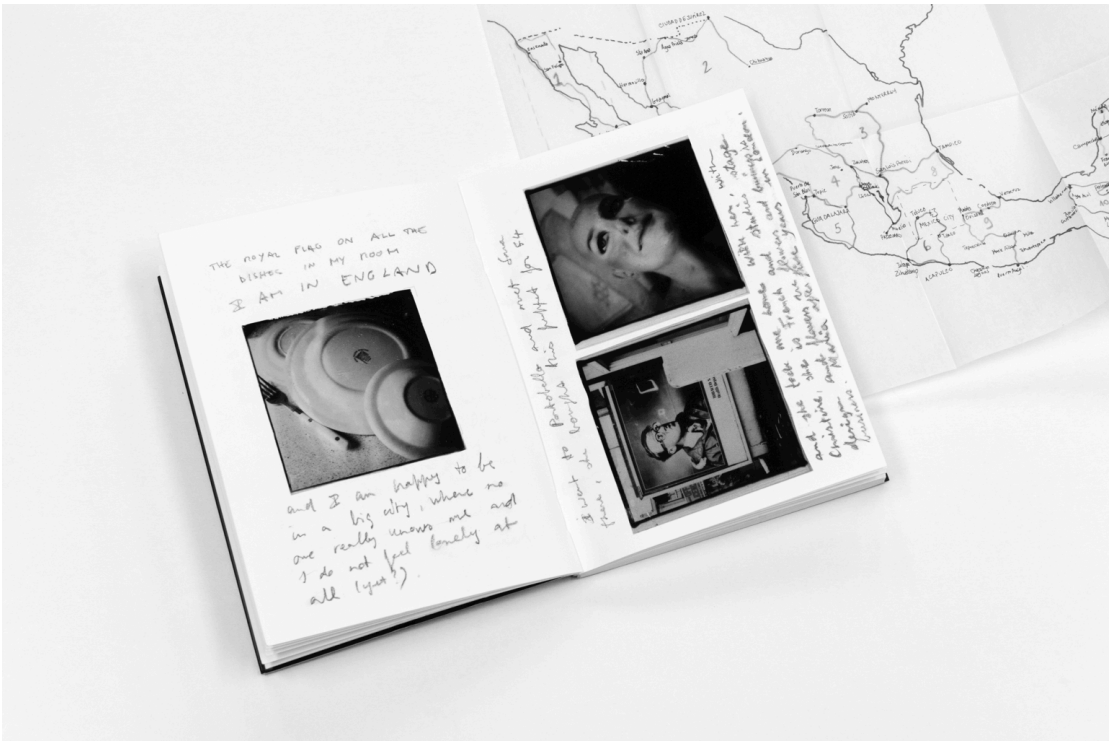


Fig. 5.17 Daniel Blaufuks, *London Diaries,* 1994
Centro Cultural de Belém

Blaufuks é o artista português contemporâneo com a maior produção de livros, conta com mais de 25 títulos publicados. Começou a trabalhar em fotografia para periódicos, como o jornal *Independente* e a revista *K*, mas o trabalho que realizava para estes periódicos não se enquadra no fotojornalismo. Desde essa altura que mostra um entendimento da fotografia como uma forma de arte contemporânea, o que o torna um pioneiro em Portugal no início dos anos 1990.
Sobre a relação entre a fotografia e o livro e o porquê da escolha de fazer livros Blaufuks explica numa entrevista:
A fotografia foi inventada como técnica de reprodução. A criação de séries de fotografias com tiragens limitadas acontece pela tentativa de tornar a fotografia num objecto artístico. Mas parece-me que aquilo que torna a fotografia em objecto artístico não é sua tiragem. Não é por aí que ela é ou deixa de ser arte. E os livros têm essa vantagem. São muito democráticos e isso interessa-me. E também me

[336] Segundo o artista este livro foi publicado por conselho do galerista Luís Serpa, que no final dos anos 1990 apoiou a publicação de livros de outros artistas, como é o caso de Susanne Themlitz.

interessa a relação muito própria que o leitor estabelece com o objecto livro. (...) Tem um tempo que se prolonga para além das exposições. (...) Por vezes, só um livro pode dar a conhecer a totalidade de um trabalho vasto que seria impossível expor nas paredes de uma galeria.[337]

Para Blaufuks realizar livros *acontece por estar a trabalhar num tipo de fotografia que funciona também pela correlação entre imagens. Isto é, não é uma fotografia que é importante, não são duas fotografias que são importantes, mas é o contexto de todo esse conjunto de fotografias que se torna importante*[338].

Sobre o fazer da fotografia Blaufuks esclarece:

Na pintura existe a tela branca que vai sendo construída. Na fotografia, ao contrário, existe uma 'tela' cheia que vai sendo desconstruída. Fotografar é escolher de entre aquilo que existe aquilo que nos interessa utilizar. Na verdade, fotografar é mais apagar do que criar...

Blaufuks editou livros que se aproximam da ideia de arquivo, outros que se aproximam da ideia de diário onde tanto explora a sequência linear como fragmentada, abstracta ou enigmática.

5.2. O livro de artista no início do século XXI na arte contemporânea portuguesa

O terceiro momento em análise sobre o livro de artista em Portugal é o atual, o período entre 2000 e 2016. Este momento caracteriza-se por um incremento da prática artística, comparativamente ao século XX, a reflexão crítica e teórica começa a acompanhar este aumento da prática em Portugal. Assistimos a um crescimento vital e variado por parte de uma geração nova de artistas, editores, livreiros, colecionadores, docentes, bibliotecários e curadores. Por outro lado esta categoria artística continua a ser desconhecida da maioria do público português, até mesmo de público especializado em arte, por comparação com categorias artísticas que também se desenvolveram a partir da década de 1960 como vídeo, instalação ou performance.

O livro de artista em Portugal tem o momento impulsionador em 2008, ano em que abre a primeira livraria especializada, a Inc., estão a iniciar atividade as editoras Braço de Ferro, Atlas Projectos e Pierre von Kleist. Este momento é paralelo com o

[337] Entrevista a Daniel Blaufuks por Francisco Cardoso Lima, realizada em Lisboa no dia 8 de fevereiro de 2011. Consultada 2 Janeiro 2015 em http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-daniel_blaufuks.pdf

[338] Entrevista a Daniel Blaufuks por Francisco Cardoso Lima.

início de uma crise financeira[339], contrariando essa mesma crise, as publicações feitas por artistas são uma forma criativa de combater a crise, oferecem alternativas à precariedade das instituições e mercados da arte contemporânea. O livro de artista é uma forma independente de fazer e mostrar arte e é um meio essencial para desenvolver a arte contemporânea. O crescimento a que assistimos na área das publicações de autor em Portugal surge de maneira informal, muita vezes ligada a uma rede de afectos entre amigos e pessoas ligadas à área da publicação. Em Portugal não existe nenhuma empresa destinada à distribuição de publicações de artistas ou edições independentes[340]. É comum numa feira de publicações de autor encontrar na mesa, nem chega a ser um stand, durante as vendas o próprio autor, que é simultaneamente o editor e que trouxe em mão os seus livros.
Só nos anos 2000 Portugal passa a ter livrarias, coleções, exposições, conferências e investigação na área do livro de artista.

Passamos a caracterizar os intervenientes do meio do livro de artista em Portugal.
As principais coleções pertencem a instituições de carácter museístico: a Biblioteca da Fundação de Serralves e a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. A Biblioteca da Fundação de Serralves está vocacionada para livros de artista internacionais, a partir do pós II guerra mundial. A Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian tem um interesse crescente pela área das publicações de artistas portugueses contemporâneos. Dos colecionadores privados destacamos: Nuno Gonçalves, psiquiatra que vivia na Alemanha, já falecido, colecionou livros de artistas de referência internacional da história do livro de artista; Teixeira de Freitas, advogado, coleciona livros ligados à arte conceptual, desde os anos 1960 à atualidade; Catarina Figueiredo Cardoso, é editora e curadora, coleciona livros de artista e small press de autores portugueses; e Miguel Mesquita Guimarães, é dentista, coleciona periódicos de artistas do século XX e XXI.

Destacamos algumas das editoras especializadas em livros de artista do século XXI, apresentadas pelo ano de início de atividade: Pierre von Kleist, lançou o primeiro livro em 2005, tem como editores José Pedro Cortes e André Príncipe; Façam

[339] A crise financeira global foi desencadeada em 2008 com a falência do banco investidor Lehman Brothers.
[340] Na terminologia em língua inglesa small press, termo também usado em Portugal.

Fanzines e Cuspam Martelos, iniciou as publicações com Tiago Baptista em 2006, a quem mais tarde se veio juntar Catarina Domingues; Braço de Ferro (2007/2011) projeto de Isabel Carvalho e Pedro Nora; Atlas Projectos, começou a atividade em 2007, tem como editores os artistas André Romão, Gonçalo Sena e Nuno da Luz; Ghost Edições, formada pelo casal Patrícia Almeida e David Guéniot, começou em 2011; Stolen Books foi fundada por Luís Alegre em 2013; e o Sismógrafo é um espaço de exposições independente que edita livros de artista desde 2014. A maioria destas editoras são colectivos de artistas, o que é revelador da estratégia de sobrevivência das mesmas.

As oficinas que se dedicam à publicação independente são a Oficina do Cego, em Lisboa, o Homem do Saco, também em Lisboa e a Oficina Arara, no Porto.
A Oficina do Cego é segundo as palavras dos próprios *uma associação congregadora de pessoas que partilham o interesse comum e sólido na utilização de técnicas de impressão que se podem descrever como aquelas que têm forte personalidade. Técnicas como a tipografia de caracteres móveis, a gravura ou a serigrafia. Técnicas estas que interagem e alteram decisivamente o resultado final do trabalho gráfico, moldando-o às suas virtudes e características singulares.* E concluem: *Na OC, ensinamos tudo o que aprendemos.*[341] Entre 2009 e 2015 a Oficina do Cego publicou 12 livros e 4 números de um jornal. Atualmente a Oficina dedica-se à formação na área da autoedição e desde 2015 que atribui um prémio para edição independente.
O Homem do Saco é um atelier de tipografia e edições em tipografia de caracteres móveis, que também recorre a impressões digitais ou em offset em edições de tiragens maiores. Desde 2013 o Homem do Saco publicou mais de 40 livros e cartazes pelas várias chancelas editoriais: Landscapes d'Antanho, Pianola, Momo, Diário de um Ladrão, 100 cabeças e troppo inchiostro. Neste atelier procuram *que cada livro seja um objecto único e distinto, mudando, a cada edição, o formato, a letra, o papel. Nas edições mais artesanais, plaquetes de 30 a 50 exemplares, um pequeno aforismo, poema ou texto curto e uma ilustração servem de pretexto para estes livrinhos, cosidos à mão, sempre diferentes entre si.*[342]

[341] Consultado a 18 de Abril de 2017 em http://oficinadocego.blogspot.pt
[342] Consultado a 18 de Abril de 2017 em http://ohomemdosaco.com/about

A Oficina Arara foi fundada em 2010, por um grupo de artistas e designers, é uma oficina de artes gráficas que produz as suas publicações em serigrafia – jornais, livros, posters, capas de discos, de tiragens limitadas. Podemos ler no site da Oficina Arara: *Arena de artes gráficas e outros movimentos inconclusivos* (...) *O nosso objetivo é estabelecer um fluxo contínuo e ininterrupto em todas as fases do processo, reconectando meios técnicos e reavivando a criatividade em um único fluxo.*

Livreiros dedicados exclusivamente à venda de livros de artista – a Inc. livros e edições de autor, desde 2008 no Porto, e a Stet livros e fotografias, desde 2011, em Lisboa. Uma galeria de arte - Vera Cortês tem uma livraria destinada à venda de publicações de artistas, desde 2010, a partir de Lisboa. Em 2011 a Culturgest abriu uma livraria de arte que acompanha a programação expositiva, em Lisboa. A XYZ foi fundada em 2013 por dois fotógrafos, o primeiro espaço albergava só a livraria, o espaço atual tem também uma galeria para exposições e ateliers, ambos se localizam em Lisboa. A 1359 funcionou entre 2014 e 2016 como livraria, galeria, editora e espaço de residências artísticas, em Lisboa. Em 2015 abriu em Lisboa a Rough'nough, livraria e editora fundadas por um designer gráfico. Em 2015 abriu a Gabinete, loja destinada aos múltiplos de arte e edições, localizada em Lisboa. A Estante funcionou apenas entre 2010 e 2013, era um projeto itinerante de venda de publicações de artistas.

As feiras de *small press* ou edição independente são um fenómeno recente em Portugal, surgem só no século XXI. As feiras que se realizam ao longo do ano em Lisboa são essencialmente ligadas à BD, ilustração e zines ou ao livro de fotografia. As feiras de publicações não se destinam apenas à venda de livros, têm uma programação paralela como conversas, exposições e concertos. São locais fundamentais para acompanhar e refletir sobre a produção atual da publicação de artista.
A Feira Morta, iniciada em 2012, vem como sequela da extinta Feira Laica (2004/12). A Feira Laica foi a feira pioneira em Portugal na venda de publicação independente, o nome vem do primeiro ser vivo a viajar no espaço, a cadela russa Laika. A primeira feira realizou-se em Dezembro de 2004, na época natalícia, sendo o nome da feira também uma ironia sobre a época festiva. As primeiras feiras dedicavam-se sobretudo ao artesanato, com o tempo foi ganhando o foco da publicação independente de banda

desenhada e ilustração[343]. Desde 2012 que a Feira Morta acontece em locais diferentes por Lisboa ou fora, de 2 em 2 meses e é organizada por Pedro Saraiva, mais conhecido por Sar. Pelas palavras do próprio sobre a organização deste tipo de feiras: *É um acontecimento importante, este encontro entre as pessoas que trabalham desta forma e o público, um encontro directo e sem intermediários.*[344]

Durante um breve período também existiu a Feira d'Almas, dedicada essencialmente ao artesanato urbano mas frequentada por alguns editores.

A Feira do Livro de Fotografia de Lisboa, começou em 2009 na Fábrica de Braço de Prata, decorre anualmente e desde 2015 que se mudou para o Arquivo Fotográfico, inclui mercado de fotolivros com a presença de editores independentes, livreiros especializados em fotolivros, apresentação de dummies, exposições, workshops e conversas. A Feira do Livro de Fotografia é organizada por um grupo informal, Os Novos Suspeitos.

Realizou-se na livraria Fábula Urbis, no verão de 2011, a *Primeira Feira Internacional do Livro de Artista – Livrarte*, comissariada por Rolando Castellón, artista da Nicarágua. Podemos ler no site da livraria qual o princípio que orientou esta mostra: *O livro de artista é um objecto de arte concebido e realizado pelo próprio. Trata-se de um livro objecto criado de forma artesanal, que pode ser de exemplar único ou reproduzido em poucos exemplares*[345].

Desde 2009 têm acontecido várias feiras organizadas por Filipa Valladares. São exemplo a Feira de Edições, que acompanhava a Leitura de Portfólios no Carpe Diem – Arte & Pesquisa, que aconteceu entre 2013 e 2014, o evento *O que pode um livro*, entre 2011 e 2016. Desde 2015 Filipa Valladares organiza a EDIT, no espaço da Galeria Monumental, em Lisboa.

Rui Silva organizou a feira Pangeia – super continente de editores independentes, dedicada a livros, zines, música e prints, tomou várias localizações - Roundabout.lx em 2015, Festival A Porta (Leiria) e Espaço Atmosferas (Lisboa) em 2016.

---

[343] Marcos Farrajota foi o impulsionador da Feira Laica durante todo o tempo em que esta existiu, foi também o fundador da editora Chili com Carne em 1995, pioneira em Portugal na área da edição de autor de banda desenhada.

[344] Costa, Sara Figueiredo, "A Laica morreu viva a Morta!", *in Blimunda,* n. 50, Julho 2016, Fundação José Saramago, p. 21, consultado 24 Abril 2017 em https://pt.scribd.com/document/318817273/Blimunda-50-julho-de-2017

[345] Consultado 2 Outubro 2014 em http://www.fabula-urbis.pt/Feira_Livro_Artista_apres.html



Fig. 5.18 Pangeia! Super continente de editores independentes, Roundabout.lx, 2015

Paralela à Feira de Arte Contemporânea ARCO Lisboa acontece desde 2016 *As Tables are Shelves*, dedicada a livros de artista, ephemeras, edições e posters, com curadoria de Luiza Teixeira de Freitas.

No Porto a organização de feiras é mais esporádica do que em Lisboa, embora se localizem no Porto a primeira livraria dedicada à publicação de autor – a Inc., e a maior coleção de livros de artista - a Biblioteca de Serralves. Desde 2005 que esta biblioteca tem a programação mais intensa de exposições de livros de artista em Portugal. Mas estes dois marcos não fomentam um contacto mais direto entre os artistas que autopublicam e o público. As maiores feiras que acontecem no Porto são organizadas por instituições estrangeiras, como é o caso da PA/PER VIEW Art Book Fair[346], aconteceu no espaço Maus Hábitos em Novembro de 2012, e o caso da Feira Tijuana de Arte Impressa, que aconteceu em 2016, esta feira dedicada ao livro de artista nasceu em São Paulo em 2009.[347] Em 2014, organizado pela *Kraft* –

[346] Feira que começou em Bruxelas em 2010.

[347] *A Feira Tijuana de Arte Impressa é uma possibilidade para projetos e artistas que não cabem dentro do circuito já estabelecido e precisam de uma plataforma para distribuir seus trabalhos de forma independente. Nosso propósito é divulgar e conectar artistas independentes espalhados pelo mundo. Procuramos reunir produtores de livros de artistas, artistas que se auto-publicam, micro-editoras sem distribuição em livrarias.*
A Feira Tijuana de Arte Impressa começou em 2009, em São Paulo, Brasil, em parceria com CNEAI (França). Inicialmente realizada na Galeria Vermelho, hoje ocupa três andares de um centro cultural da cidade e na edição mais recente, a Feira Tijuana recebeu 150 participantes.
Em 2014, convidada pelo projeto La Ene (Buenos Aires), realizamos a 7ª Feira Tijuana na Argentina. Foi a

arquivo de livros de artista e outras publicações, realizou-se uma feira de publicações no jardim da Faculdade de Belas Artes do Porto, integrada no evento *Morri, e agora?*. Na área das fanzines aconteceram no Porto algumas Feiras Laica e acontece desde 2015 a Zine Fest, que pretende mostrar o panorama artístico contemporâneo na área da micro-edição, autoedição, publicação independente e cultura alternativa associada às fanzines.
Em Guimarães, em 2014 e 2015, realizou-se a Feira de Edições Transfer na Plataforma das Artes, dedicada experiencialismo editorial.
Todas estas feiras possibilitam uma relação mais direta entre autor da publicação e comprador, dado que é habitual ser o próprio artista a fazer as vendas.

Alguns periódicos portugueses têm incluído projetos de *page art* nos anos 2000. Estes são projetos realizados por convite a artistas para uma sequência de páginas. É exemplo a revista *L+Arte*, uma das poucas revistas portuguesas sobre arte contemporânea e já desaparecida. Entre 2008 e 2010 publicou páginas de artistas portugueses como: Pedro Cabrita Reis, Carla Filipe, Miguel Palma, João Louro, Ana Vidigal, Edgar Martins, Filipa César, Hugo Canoilas, João Penalva, Mauro Cerqueira, Daniel Blaufuks e Gabriel Abrantes. A *Granta* é uma revista literária semestral que, desde 2013, publica nas suas páginas ensaios fotográficos de artistas portugueses. Durante a exposição *Tarefas Infinitas*, patente na Fundação Gulbenkian, Paulo Pires do Vale comissariou extensões à exposição publicadas semanalmente no jornal *Público,* entre Julho e Setembro de 2012, foram entregues páginas duplas aos artistas: Lourdes Castro, Alberto Carneiro, Rui Chafes, Daniel Blaufuks, Francisco Tropa, Jorge Molder, Carla Filipe, André Guedes, Helena Almeida e Julião Sarmento. Outros periódicos optam pelo modelo do encarte como prolongamento artístico à publicação, é o caso de RE.VIS.TA, que em 2016 publicou encartes de Von Calhau! e Musa Paradisíaca.

Para a reflexão teórica sobre o livro de artista em Portugal, as principais contribuições foram publicadas nas revistas: *JAB #32*, *:Estúdio 6* e *Kraft#1*.

---

primeira vez que a feira aconteceu fora de São Paulo. Com a experiência, percebemos a importância de agir em outras cidades para aproximar editores independentes.
Consultado 25 Abril 2017 em
https://www.facebook.com/events/538517853003115/

JAB Journal of Artists' books é uma revista editada e dirigida por Brad Freeman, a partir de Chicago, do Center for Book and Paper Arts, que faz parte do Columbia College. O número 32 desta revista, publicado no Outono de 2012, teve como editoras convidadas Catarina Figueiredo Cardoso e Isabel Baraona. A maioria da reflexão teórica presente nos artigos é sobre a poesia experimental portuguesa, há também sobre livros de banda desenhada e sobre uma editora de poesia, assim como apresentações sobre as bibliotecas e livrarias especializadas em livros de artista em Portugal.

No mesmo ano João Queiroz dirige o número 6 da revista *:Estúdio* dedicado ao Livro de Artista. A revista foi publicada em Lisboa, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes. É uma revista internacional com comissão científica e revisão por pares, no sistema *double blind review.* Os artigos foram organizados em cinco capítulos segundo linhas orientadoras: *Mãos* sobre livros que se caracterizam pela manualidade, *Únicos* para artigos sobre livros de tiragem única, *Edições* para livros múltiplos, *Expansões* sobre livros híbridos e o *Dossier Editorial.* A revista *:Estúdio* tem como subtítulo *Artistas sobre outras Obras*, todos os artigos são da autoria de artistas.

Em 2014 Miguel Leal coordena a revista *Kraft #1*, publicada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e I2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. *Kraft* seria para além de uma revista de investigação sobre os livros de artista e a publicação de autor em geral, um arquivo online, um arquivo físico e uma programação de seminários e workshops. Embora a revista *Kraft* fosse anunciada como o primeiro número de um projeto com periodicidade irregular, o projeto extinguiu-se.

Contribuem também para a reflexão teórica em Portugal um arquivo online, um anuário, encontros que promovem conversas e conferências, as exposições e os catálogos para elas produzidos. Passamos às suas características.

tipo.pt site é um site/arquivo dirigido por Isabel Baraona[348] em colaboração com Catarina Figueiredo Cardoso, que fornece informação bibliográfica sobre livros e periódicos de artista produzidos em Portugal, textos críticos e informação sobre as coleções de livros de artista em bibliotecas públicas. A escolha sobre os livros a incluir no site é democrática, i.e., tanto pode incluir um fanzine como um livro em

[348] tipo.pt é também o projeto de pós-doutoramento realizado na Universidade de Rennes.

fac-simile, os critérios de seleção são baseados no livro e não no autor, estão incluídos os consagrados e os emergentes. Também inclui revistas, mas tratadas de forma diferente, dado que contém vários autores. *Tipo.pt* disponibiliza uma ficha informativa aos autores para preencherem com os dados sobre a publicação – título, autor, editor, dimensões, tiragem, data de publicação, local, materiais, sinopse, website, bibliografia, links e coleção. *Tipo.pt* e *Portuguese small press year book* são um projeto colaborativo, sendo o *PSPY* editado por Catarina Figueiredo Cardoso e autopublicado em parceria com Isabel Baraona, é um anuário com as publicações realizadas por artistas portugueses ou em Portugal iniciado em 2013. Por exemplo *PSPY 2013* contém a listagem de publicações realizadas entre o segundo semestre de 2012 e o primeiro de 2013. *PSPY* contém também informação sobre as coleções e bibliotecas em Portugal que reúnem small press, assim como livrarias e feiras, textos teóricos e páginas com projetos de artistas portugueses, todos reunidos com o objectivo de entender o panorama português na área das publicações de artista. *Portuguese small Press year book 2014* é dedicado aos colectivos a mantém a missão do número anterior. A edição de 2015 é dedicada aos editores e a de 2016 ao livro de fotografia.

Entre 2011 e 2016 realizou-se *O que um livro pode – encontros à volta do livro de artista e da auto-edição*, com um programa que incluía três dias de conferências com artistas, designers, colecionadores, curadores e pensadores, workshops, lançamentos, venda de livros, exposições e atividades educativas. A organização e produção dos encontros esteve a cargo de GHOST Editions, Oficina do Cego, STET - livros e fotografia, tipo.pt, que o fazem de forma voluntária e probono. No press release da edição de 2011 podemos ler:

O título desses encontros "O que um livro pode" – com a sua formulação que ecoa algo de incompleto ou suspenso – pretende reforçar este aspecto: o que um livro pode ser, o que ele pode devir, o que ele pode conter, em que pode ser transformado… ou seja, o livro enquanto espaço de potencialidades – que sempre desafia as próprias convenções do livro "tradicional". Papel, páginas, capa e contracapa, mas também texto, imagem, relações entre texto e imagem, entre imagens, fotografias, desenhos, entre textos, elaboração de estratégias de narração, de ficção, de interacção com o leitor, diversidade dos modos de impressão, constituem alguns dos recursos de que o artista dispõe e agencia para desmultiplicar as formas do livro e complexificar as suas redes de significados.

Em Portugal, a (aparente) marginalidade da auto-edição e do livro de artista foi benéfica por desencadear redes de colaborações, amizades e afectos entre autores e coleccionadores. Todavia, parece-nos que, devido à súbita atenção que estes objectos têm merecido recentemente, este é o momento para alargar o debate, lançar um olhar crítico e reflectir sobre a natureza destes objectos-livros-obras-de-arte bem como sobre os modos de os distribuir e apresentar enquanto obras de arte.
Cada edição de *O que um livro pode* toma um tema central para discussão, a edição de 2012 foi centrada na relação do livro com o espaço, em 2014 a edição como espaço de resistência, 2015 a relação do livro com a performance e 2016 um passeio ilustrado pela infância.

Recentemente decorreram exposições dedicadas exclusivamente ao livro de artista em instituições portuguesas de referência. Na Fundação Calouste Gulbenkian Paulo Pires do Vale comissariou, em 2012, *Tarefas Infinitas - quando a arte e o livro se ilimitam* e, em 2015, *Lourdes Castro – todos os livros*. No Museu Coleção Berardo, em 2014, realizou-se *Uma Conversa Infinita – Livros de artista, efémera e documentos*, com curadoria de Luiza Teixeira de Freitas e Thom O'Nions.
A biblioteca do Museu de Serralves tem sido a pioneira na organização de exposições de livros e publicações de artistas em Portugal, a primeira exposição foi em 2004 com os livros de artista de Richard Long, desde aí que organizam exposições com regularidade. Entre 2005 e 2010 apresentaram quatro exposições por ano, todas comissariadas por Guy Schraenen, o consultor da coleção, nestas exposições foram mostrados livros de autores de referência como Marcel Broodthaers, Christian Boltansky, Sol Lewitt, Dieter Roth ou Ulises Cárrion. Entre 2011 e 2016 as exposições da biblioteca deixaram de fazer parte da programação regular do museu, a partir de 2017 voltam a estar patentes 4 exposições num ano, todas comissariadas por pessoas diferentes.
A integração do livro de artista no discurso expositivo de exposições de arte contemporânea é rara, aquilo que se vai praticando em algumas exposições é a inclusão de uma mesa com publicações dentro da exposição para consulta, por exemplo no Museu do Chiado, na exposição de Daniel Blaufuks *Toda a memória do mundo* (2014). Em 2015 aconteceram duas exposição internacionais dedicadas às publicações de autor de origem portuguesa, *Edita* no Centro Galego de Arte Contemporânea, comissariada por Miguel von Haffe Perez, com trabalhos de editoras

como a Ghost e a Pierre von Kleist, e *Pliure. Prologue* na delegação francesa da Fundação Calouste Gulbenkian, seguida de *Pliure.Epilogue* no Palais des Beaux Arts, ambas comissariadas por Paulo Pires do Vale.
Entre Abril e Setembro de 2017 está sediado em Lisboa um projeto internacional dedicado à exposição de publicações de artistas – Ampersand, coordenado por Alice Dusapin e Martin Laborde, esta é uma estrutura associada à editora francesa Christophe Daviet-Thery.

Na vertente educativa têm decorrido em Portugal várias contribuições para a reflexão teórica sobre o livro de artista, algumas a partir de universidades, outras de museus. Embora em contexto académico não haja uma estabilização da área do livro de artista, desde 2009 que é lecionada a disciplina de Livro de Artista na ESAD.CR. Sobre este tema iremos refletir no próximo capítulo, assim como sobre os projetos educativos ligados ao livro de artista em contexto de museu. São estudos de caso concebidos e orientados por mim, que pretendem abranger a educação formal, a que decorre na escola, centralizada num currículo, e a educação informal, que neste caso decorre no museu, num processo mais "livre".

Depois deste enumerar de eventos relacionados com o livro de artista em Portugal na atualidade, passamos a um balanço sobre os aspectos positivos e os aspectos negativos deste contexto atual:
Vários factores contribuem para o aumento das publicações de autor em Portugal. Estas publicações ganharam grande visibilidade em sites e redes sociais, ganharam alguma visibilidade em exposições institucionais, já referimos as exposições patentes na biblioteca da Fundação de Serralves, *Tarefas Infinitas* e *Lourdes Castro – Todos os livros* na FCG ou *Uma conversa infinita* no CCB. Maior visibilidade é possível através das feiras de publicações de autor mais do que pelas exposições, porque as feiras acontecem com maior regularidade. Em 2008 estão ativas editoras especializadas em livros de artista de referência como a Pierre von Kleist, Façam fanzines e cuspam martelos, Braço de Ferro e Atlas Projectos. Passou a existir oferta de cursos teóricos e práticos, o primeiro aconteceu em 2005 no CCB leccionado por mim, atualmente a maior oferta vem da Oficina do Cego, são cursos que incidem no fazer do livro – estruturas, encadernação e impressão. A disciplina de Livro de Artista passou a estar inserida nos currículos universitários, desde 2009 na ESAD.CR

lecionado por mim e Isabel Barona. O acesso a processos de impressão mais económicos, principalmente com a oferta de impressão digital, tanto em gráficas, como lojas ou nas impressoras caseiras. Existe apoio limitado para publicações de artistas por parte da DGArtes e da FCG. Pelo estudo realizado através de entrevistas aos intervenientes do meio confirmamos que a maioria das publicações é custeada pelo próprio artista, começando por vezes por uma campanha de *crowdfunding* ou subscrição.

Como apoio ao crescimento do livro de artista a nível institucional alguns centros de exposições optam pela publicação de artista em detrimento do catálogo convencional, como é o caso da Culturgest, sobre a coordenação de Miguel Wandschneider, da Fundação EDP/Museu da Electricidade e da Fundação Carmona e Costa, estas duas em colaboração com a editora Documenta. Para estas instituições as publicações de autor estão associadas à programação expositiva, por exemplo a Fundação Carmona e Costa tem uma programação expositiva dedicada ao desenho de artistas portugueses contemporâneos, para todas as exposições é realizada uma publicação editada em colaboração com a editora Documenta e em co-autoria com os artistas presentes na exposição. Todas as exposições comissariadas por Paulo Pires do Vale têm uma publicação especial. Também a Kuntlerhaus Lissabon, em Lisboa e a Sismógrafo, no Porto realizam publicações de autor em paralelo com o programa expositivo.

Muita da circulação de livros em Portugal é feita pela rede de amigos. A produção de publicações de autor em Portugal é marginal e alternativa, desenvolve-se fora das instituições, das grandes editoras ou dos mercados da arte, à semelhança com o contexto internacional, daí o termo publicação independente.

Mesmo com centenas de livros de artista publicados em Portugal continua a faltar recepção crítica sobre esses livros, eles não são motivo de revisões ou críticas em artigos sobre arte escritos na imprensa. Pouquíssimas exposições incluem livros, o que também dificulta a divulgação. Normalmente a distribuição dos livros é feita pelo próprio autor, pelas poucas livrarias que comercializam este tipo de objecto. Para uma editora que realize tiragens acima dos 200 exemplares, como por exemplo a Pierre von Kleist, só num mercado internacional é possível escoar toda a tiragem. Para recorrer às distribuidoras internacionais também só compensa para tiragens superiores a 500 exemplares, relembramos que não existe nenhuma distribuidora em Portugal a trabalhar com livros de artista.

Sobre a autoedição concluímos com as palavras de Gregorio Magnani:

Os artistas que se autopublicam e as editoras minoritárias estão para durar. Com todas as suas contradições, a cultura que eles promovem é essencial para o nosso futuro.[349]

Na próxima secção deste capítulo vamos analisar com maior detalhe os intervenientes do meio ligados ao livro de artista em Portugal no século XXI, organizados pela área de atividade: artistas, editores, livreiros, colecionadores e bibliotecárias. Os intervenientes escolhidos para esta seção são os que foram entrevistados por mim. Dado que a maioria dos entrevistados acumula várias áreas dentro da prática artística, da edição, publicação, curadoria, comércio livreiro, colecionismo e bibliotecologia, a divisão por áreas não é estanque. Assim cada entrevistado surge na área pela qual foi escolhido por mim como estudo de caso, assumindo que cada pessoa faz várias coisas e que esta divisão não pretende ser redutora mas ser uma possível forma de organização de temas dentro do presente texto.
Os entrevistados foram distribuídos por áreas seguinte forma:
Artistas: Catarina Leitão, Daniel Blaufuks, Isabel Baraona, Isabel Carvalho, João Penalva, Julião Sarmento, Pedro Barateiro, Pedro Valdez Cardoso, Susanne Themlitz
Artistas editores: André Romão (Atlas Projectos), Tiago Baptista e Catarina Domingues (Façam fanzines e cuspam martelos), Patrícia Almeida e David Guéniot (Ghost), José Pedro Cortes (Pierre von Kleist), Luís Alegre (Stolen Books)
Artistas editores/livreiros: André Cepeda (Inc.), Pedro Guimarães (XYZ Books), Téo Pitella (1359)
Editores/curadores/livreiros: Miguel Wandschneider (Culturgest), Delfim Sardo (Gabinete), Markéta Condeixa (Livraria da Galeria Vera Cortês), Filipa Valladares (Stet)
Editores/curadores: Sismógrafo
Editor/livreiro: Rui Silva (Rough'nough)
Colecionadores/curadores: Catarina Figueiredo Cardoso (coleção especializada em livros de artistas portugueses contemporâneos), Guy Schraenen (consultor da coleção de livros de artista do Museu de Serralves), Luiza Teixeira de Freitas (coleção especializada nos anos 1960 e 1970, principalmente arte conceptual e seu legado)

[349] Gregorio Magnani, *Everything is about to happen (Porto): Livros e edições de artista,* Biblioteca da Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 15 outubro 2016 – 12 fevereiro 2017 (brochura da exposição, sem número de página, texto publicado em português e inglês, tradutor não identificado).

Colecionador: Miguel Mesquita Guimarães (coleção especializada em periódicos de artistas)

Bibliotecárias/curadoras: Ana Barata (Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian), Sónia Oliveira (Biblioteca da Fundação de Serralves)

Para a contextualização histórica sobre o livro de artista em Portugal no século XX foram também entrevistadas:

Artista/galerista/editora: Irene Buarque **(**Galeria Diferença)

Galerista/editora: Arlete Alves da Silva (Galeria 111)

A sequência está organizada começando pelos intervenientes do meio artístico da publicação que existem em maior número – os artistas, e prossegue por ordem decrescente: editores, livreiros, colecionadores, bibliotecárias. O meio dos curadores, os seus projetos, características, tarefas, especificidades não é analisado de forma isolada, a curadoria entra em análise misturada e absorvida pelas outras atividades que as pessoas que exercem curadoria acumulam.

5.2.1. Artistas

O critério de escolha recai sobre artistas portugueses que revelem um compromisso na edição de livros e para os quais os livros são uma parte de um corpo de trabalho alargado. Os estudos de caso selecionados reúnem um conjunto de artistas portugueses que no século XXI tenham uma produção constante de livros, distribuídos pelos principais canais que podemos encontrar em Portugal e também no estrangeiro, é critério de seleção artistas que produzem tiragens dos seus livros, que não são objetos únicos, artistas que encaram o livro como múltiplo acessível e democrático e não artistas que seguem a tradição do *livre d'artiste,* e artistas que têm contribuindo ativamente para o desenvolvimento do território do livro de artista em Portugal e em alguns casos no estrangeiro.

O artista define para o livro a sua materialidade - o formato, o tipo de papel, a encadernação, a impressão, mas define também a sua espiritualidade[350]. Na prática a maioria dos artistas portugueses realizam quase tudo nas suas publicações, pesquisam, concebem, fazem o design, acompanham a impressão, encadernam, vincam, aparam, distribuem e fazem a contabilidade, sendo tudo isto na maioria dos casos trabalho não

[350] MAFFEI, Giorgio e PICCIAU, Maura; *Il libro como opera d'arte*, Edizioni Corraini, Mantua, 2008, p. 32

pago. Por outro lado esta acumulação de tarefas torna o contacto entre o artista e os que adquirem as suas publicações mais direto.
A informação sobre os artistas portugueses com livros de artista editados no séc. XXI está organizada por autor e de forma cronológica. São estudo de caso as publicações de: Julião Sarmento (1948), João Penalva (1949), Daniel Blaufuks (1963), Susanne Themlitz (1968), Patrícia Almeida (1970), Catarina Leitão (1970), Isabel Baraona (1974), Pedro Valdez Cardoso (1974), José Pedro Cortes (1976), Isabel Carvalho (1977), Pedro Barateiro (1979), André Romão (1984), Tiago Baptista (1986)/ Catarina Domingues (1987)[351]. Os exemplos revelam um equilíbrio entre a produção de homens e mulheres artistas na arte contemporânea portuguesa. Nesta seleção de entrevistados a maioria dos artistas autopublicam, estando envolvidos em todo o processo de concepção, produção e distribuição; alguns dos artistas entrevistados publicam através dos museus onde realizam exposições, das suas galerias e/ou através de editoras que os convidam, como é o caso de Julião Sarmento, João Penalva, Susanne Themlitz e Pedro Barateiro. A presente dissertação não é exclusivamente sobre publicação independente em Portugal porque estes vários artistas publicam através de grandes instituições. Estas diferentes atitudes no publicar de livros de artista torna mais completo este estudo sobre os artistas portugueses.

Os artistas estão organizados nesta secção de forma cronológica pela data de estreia na produção de livros de artista no contexto português[352]. Para cada um dos artistas entrevistados há uma breve biografia e uma breve reflexão sobre os livros que publicou. Artistas como Daniel Blaufuks, Julião Sarmento, João Penalva, Susanne Themlitz e Catarina Leitão publicam desde o final do século XX, ganhando os seus livros uma maior circulação e visibilidade no início do século XXI.

Julião Sarmento é um artista que desde os anos 1970 trabalha numa grande diversidade de meios: pintura, desenho, vídeo, instalação e livros. A partir dos anos 1980 é um dos artistas portugueses com maior projeção internacional e publica principalmente em editoras estrangeiras. O primeiro livro de Julião Sarmento *Quatre mouvements de la Peur* foi concebido em 1978 mas só publicado em 1995, para os Encontros de Fotografia de Coimbra. O livro cartonado contém fotografias a preto e

[351] Alguns destes artistas são estudados na secção seguinte sobre editores.
[352] A biografia e a obra pioneira de Daniel Blaufuks foi estudada na secção anterior, sobre o século XX.

branco e textos de Julião Sarmento, que correm em paralelo ao longo das páginas, sobre esta obra escreve Delfim Sardo: *Quatre Mouvements de La Peur*, *de 1978, a figura do ausente/presente é sinalizado num conjunto de fotografias (...) de uma mulher que corre, de noite, numa floresta, com o corpo revelado por um robe-de-chambre que se entreabre, até à imagem do seu corpo caído, do qual só é visível um braço. Nesta fuga está contida uma impessoalidade (o que é uma alusão a Sade) mas, sobretudo, uma preocupação da demonstração – o corpo caído é uma demonstração da fuga, da sua razão*.[353]



Fig. 5.19 Julião Sarmento, *The real thing*, 2010
Edição Babel, 500 exemplares assinados e numerados

A maioria dos livros de artista de Sarmento têm tiragens de 500 exemplares e são publicados por editoras, Julião também autopublicou livros com tiragens limitadas de 2 a 4 exemplares.

João Penalva começou a sua carreira como bailarino, na Companhia de Pina Bausch, por se entediar com o passar o dia à espera durante os treinos e ensaios, decide deixar a dança e em 1976 vai estudar Pintura para Londres, no Chelsea College of Arts. Desde essa altura que vive em Londres. No sua obra usa a escrita, a tradução, filme e

[353] SARDO, Delfim, "Uma iconologia do intervalo - repetição e montagem na obra de Julião Sarmento", 2001. Consultado 25 Abril 2017 em http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/juliao_sarmento/juliao_sarmento.html

fotografia, Penalva é essencialmente um contador de histórias. Na sua obra é difícil distinguir entre ficção e realidade, por vezes parece ter uma dimensão autobiográfica, mas nunca sabemos se é real ou não. Numa entrevista a Francis McKee[354] explica: *Talvez exista uma necessidade biológica de estórias, todos os dias consumimos livros, filmes, telenovelas, anedotas. Todas as noites sonhamos, dando forma a fragmentos das nossas vidas... contar uma história é ser humano.*

João Penalva considera que o seu primeiro livro é *336 PEK,* publicado em 1999 pelo Frac Languedoc-Roussilion e pelo Camden Arts Centre, impresso em Portugal pela Guide e realizado pela equipa de designers da Assírio & Alvim juntamente com o artista. A publicação acompanhou a exposição do mesmo nome[355]. No ano seguinte Penalva realiza mais uma publicação para a mesma exposição *On the other hand, this os not my voice*, pela Tramway, de Glasgow. Esta publicação mantém o grafismo, escala e tipos de papel da publicação anterior, inclui a entrevista que Francis McKee conduziu por e-mail com João Penalva.



Fig. 5.20 João Penalva, *336 PEK,* 1999, Frac Languedoc-Roussilon e Camden Arts Centre e *On the other hand, this os not my voice*, 2000, Tramway

[354] Escritor irlandês, curador em Glasgow.

[355] *336 PEK (336 Rivers) 336 é o número de rios que correm para o lago Baikal, na Sibéria, do qual apenas sai um. No entanto esse número pode não ser exacto, questionando a verdade, nas suas muitas versões. A espectador é levado a participar nas crenças, lendas e desconfiança da sua autenticidade.*

Penalva tanto realiza livros de grande tiragem como de edição limitada. Os últimos são livros com uma produção elaborada, por vezes de recursos caros, por exemplo com margens tintadas mão, uma a uma[356], e são livros vendidos em galerias de arte. Os livros de grande tiragem são vendidos em livrarias e lojas de museus.

Susanne S. D. Themlitz vive entre Lisboa e Colónia, frequentou o Ar.Co e a Kunstakademie de Dusseldorf. Realiza o seu trabalho em torno das fusões entre real e fantástico, o mundo humano e o mundo animal, usando como meios escultura, desenho, pintura, fotografia, vídeo, instalação e livros. Expõem desde o início dos anos 1990.



Fig. 5.21 Susanne Themlitz, *Quiproquo – a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliès*, 1999
Museu do Chiado

Realiza livros únicos desde 1994, são estes os que a autora considera livros de artista. E publica catálogos também concebidos pela artista desde 1999, o primeiro foi para uma exposição no Museu do Chiado. Intitulado *Quiproquo – a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliès,* um livro de aspeto clássico, com capa brochada, forrada a papel de encadernação azul cinza, com título gravado a prateado, no interior

[356] Johanna Drucker define este tipo de publicações como objetos auráticos (Drucker: 1994.93), que contêm um poder para lá da sua materialização.

40 imagens a preto e branco estão coladas cada uma na página direita, sobre um papel branco aquecido.
Numa entrevista da artista cedida a Margarida Medeiros, em 2002, sobre a exposição no Museu do Chiado, Susanne Themlitz esclarece sobre este trabalho:
Inicialmente comecei a juntar tudo o que encontrava sobre o ilusionista e relojoeiro Robert-Houdin (que não é o Houdini!), anterior a Méliès. Fiquei fascinada pelas suas imensas memórias escritas, onde nunca se percebe o que é verdade ou ficção. Méliès comprou mais tarde o seu teatro (que já ardeu), onde Robert-Houdin tinha feito as "soirées fantastiques", com levitações etc. Méliès serviu-se, logo que conseguiu as máquinas necessárias, da imagem em movimento para poder construir situações ainda mais maravilhosas e fantasmagóricas, pintava os cenários e assim o lugar de acção podia ser quase-real ou um delírio. As associações de elementos de Méliès, a frágil fronteira daquilo que é ou parece, o seu sentido de humor, prenderam-me. Realizei o trabalho "Quiproquo" numa espécie de homenagem a Georges Méliès, quase como um diálogo, por isso achei também importante escolher fragmentos de filmes dele para a exposição, em forma de documentação.[357]

Catarina Leitão fez a sua licenciatura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e o mestrado no Hunter College, em Nova Iorque. Realiza trabalho em desenho, escultura, instalação e livros, atravessados por temas ligados à dualidade natural/artificial. Das várias residências artísticas que Catarina Leitão realizou destacamos a residência no Center for Book Arts, em Nova Iorque, que lhe forneceu as bases para trabalhar o livro e em concreto a engenharia do papel. A artista produz principalmente livros de exemplar único, sobre os quais escreve: *O livro tridimensional traz consigo os três momentos da instalação: um inicial, de repouso e portabilidade (fechado, bidimensional), o acto performativo (abrir, instalar), e o corpo expandido (aberto, tridimensional)*[358]. Catarina Leitão publica também livros de tiragem ilimitada que se aproximam do conceito de fanzine.

[357] Consultado 24 Abril 2017 em http://www.susannethemlitz.net/index.php/Margarida_Medeiros.html
[358] Texto *escrito por alguém entre o José Roseira e a Catarina leitão, em Março de 2016.* Para a folha de sala da exposição *Biblioteca Natural*, O Armário, 2016

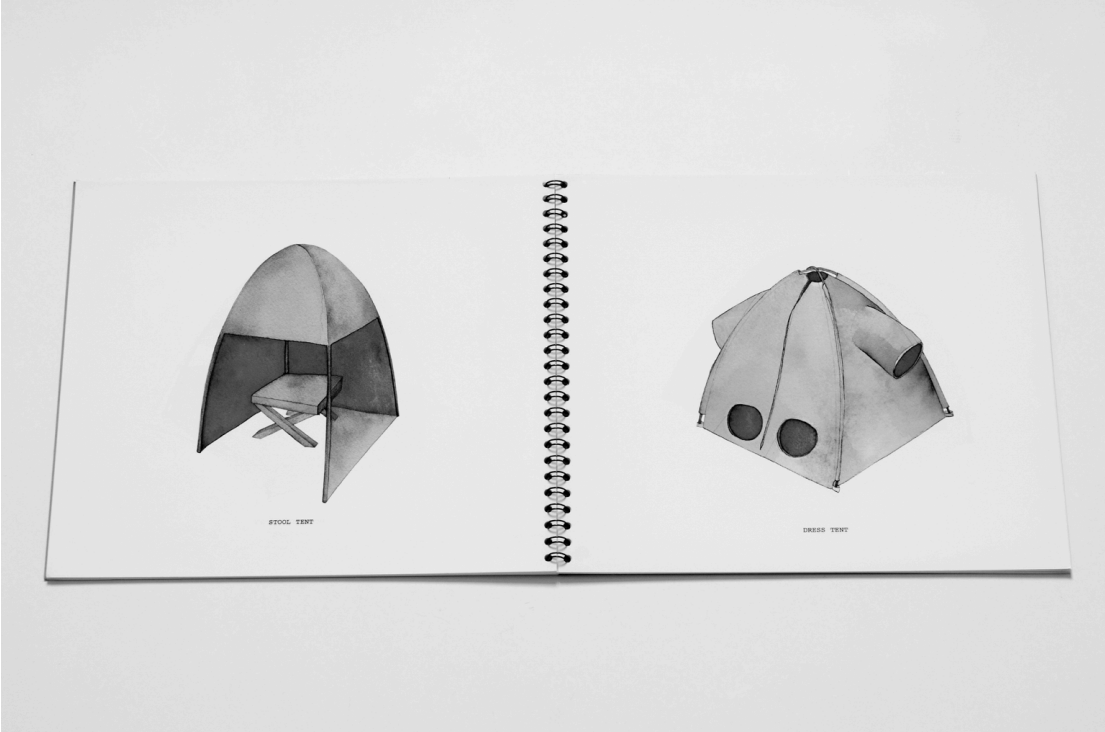


Fig. 5.22 Catarina Leitão, *A.R.D*, 2001

Realizou o primeiro livro em 1993, de exemplar único, quando era ainda aluna da Faculdade de Belas Artes, em 1999 publica uma pequena tiragem não numerada de *The Body in the Garment in the Furniture in the Room*, que acompanha a série de esculturas *Retreat Devices.*Publicou em 2001, com uma tiragem maior, *A.R.D.* um manual de instruções que acompanha a instalação com o mesmo título *Artificial Retreat Devices*. Estes são livros que apoiam projetos, incluem o processo e a história das instalações, fantasias sobre as peças, recorrendo a desenho, fotografia e texto.

Isabel Baraona estudou no Ar.Co e na La Cambre, em Bruxelas, realizou o seu pós-doutoramento sobre publicações de artistas portugueses em Rennes que resultou no arquivo online tipo.pt, é docente na ESAD.CR. Desde 2008 que é das artistas portuguesas com maior número de publicações, nas quais o desenho é o meio privilegiado, dando forma a personagens e/ou textos, aos quais por vezes são sobrepostas colagens, carimbos, pontos cosidos a linha e textos manuscritos tornando cada livro impresso um objecto único.
Isabel Baraona publicou o primeiro livro em 2007/2008 a acompanhar a exposição *Portrait, autoportrait et confidences*, numa edição de 30 exemplares assinados e numerados. Para a artista este primeiro livro serviu como teste para a coleção de

livros que publicou a partir de 2008 os *Livros de cores: Grafite, Vermelho, Branco, Negro* e *Azul*, esta coleção fez parte da componente prática do doutoramento em Artes Visuais – Intermedia. Isabel Baraona editou cerca de sete livros em dois anos, sempre no formato próximo do livro de bolso.



Fig. 5.23 Isabel Baraona, *Diário,* 2 volumes, 2011

A partir de 2011 com os dois volumes de *Diário* os livros aumentaram de escala. A marca que atravessa todos os seus livros é a da artista como contadora de histórias, umas são autobiográficas outras são ficcionadas. O livro é o objecto que melhor permite explorar a ideia de narrativa e, simultaneamente, possibilita uma maior circulação destas histórias. Isabel Baraona publica também postais e posters.

Pedro Barateiro realizou os seus estudos em Artes Plásticas na Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha, na Maumaus e na Academia em Malmo, mas desde criança que o teatro é uma influência essencial. Barateiro materializa o seu trabalho em escultura, filme, performance e livros, sendo estes atravessados pela presença de texto. Segundo palavras do artista usa texto para ficcionar a realidade, para criação de um universo paralelo.



Fig. 5.24 Pedro Barateiro, em colaboração com Ricardo Valentim, *Temporary collaborations*, 2008
Galeria Pedro Cera

Pedro Barateiro publicou o primeiro livro em 2008, em colaboração com Ricardo Valentim, *Temporary collaborations*, editado pela Galeria Pedro Cera, por ocasião de ArtBasel 39, onde o livro estava disponível para oferta, foi feita uma tiragem de 2000 exemplares. *Temporary collaborations* tem duas capas, uma leva a páginas com imagens dos artistas, outra leva a textos de vários autores escolhidos pelos artistas e uma conversa entre eles sobre as práticas colaborativas. No interior de uma das capas podemos ler *a publicação tem o objetivo de criar uma plataforma para a reflexão sobre os conceitos de colaboração, democratização e globalização, assim como oferece uma possível definição de "conteúdo" na sociedade de hoje.*

Pedro Valdez Cardoso estudou Cenografia na Escola Superior de Teatro e Cinema e frequentou a Maumaus. Desenvolve o seu trabalho essencialmente em escultura e instalação, realizou várias publicações que acompanham exposições e onde reúne o material de investigação das suas obras. A primeira foi publicada em 2013 para a trilogia de exposições *The Devil's breath*, este livro está dividido em 3 partes: *parte I (The Master's Plateau)*, *parte II (Técnicas de Adestramento)* e *parte III (H is for Hunter)*, cada uma das partes é impressa num papel de cor diferente. Ao concluir

estas três publicações o artista percebeu que conseguia uni-las numa única publicação, criando assim, segundo o próprio, uma espécie de Frankenstein.



Fig. 5.25 Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath*, 2013

5.2.2. Editores

Com frequência o editor do livro é o próprio artista. As editoras em análise pertencem a artistas, uma possível solução à falta de alternativas na edição de livros e que simultaneamente confere uma maior liberdade ao autor, todas estas editoras começaram por publicar um livro da autoria do artista que a fundou, antes de publicarem outros autores. Estas são as mais produtivas editoras especializadas em livros de artista em contexto português, em atividade e organizadas pelo ano da sua fundação: Pierre von Kleist, fundada em 2005 por André Príncipe e José Pedro Cortes; Façam fanzines e cuspam martelos, 2006 por Tiago Baptista e Catarina Domingues; Atlas Projectos, 2007 por André Romão, Gonçalo Sena e Nuno da Luz; Ghost, 2011 por Patrícia Almeida e David Guéniot; e Stolen Books, em 2013 de Luís Alegre. Já extintas são as editoras Braço de Ferro, de Isabel Carvalho e Pedro Nora, que esteve em atividade entre 2007 e 2011, e a editora 1359, de Téo Pitella[359], que

[359] Na tese a apresentação da 1359 encontra-se na secção livreiros, por esta ter sido a atividade principal durante o período em que o projeto funcionou.

funcionou entre 2014 e 2016. A associação cultural Salto no Vazio tem uma galeria e editora – Sismógrafo, em atividade desde 2014.
Além de artistas e editores a maioria destas pessoas são também responsáveis pela distribuição. A união destes artistas em editoras é uma solução para unir esforços num terreno difícil de desbravar, dentro de uma crise financeira que chegou a Portugal em 2011[360], e consequente falta de apoios à cultura. Algumas destas editoras têm uma estrutura organizativa formal, como é o caso da Pierre von Kleist e da Ghost, outras têm estruturas informais, como é exemplo a Façam fanzines e cuspam martelos. Outras são espaços expositivos que publicam livros de artista, como é exemplo o Sismógrafo. Há também editoras que pertencem a projetos livreiros, trataremos delas na secção seguinte deste capítulo. As editoras em análise estão organizadas por ordem cronológica tendo como referência o ano de início de atividade.

Braço de Ferro é uma editora já inativa, publicou entre 2007 e 2011. Fundada por Isabel Carvalho (1977) artista plástica e Pedro Nora (1977) designer gráfico. A partir de 1999 Isabel Carvalho e Pedro Nora começam a publicar juntos, primeiro em formato fanzine. Realizaram *A língua* (1999/2001) e *Satélite Internacional* (2002/05).



Fig. 5.26 Isabel Carvalho, *BF01 Wanda*, 2007, Editora Braço de Ferro

[360] Em Abril de 2011 Portugal pede ajuda externa, para um resgate financeiro, ao Fundo Monetário Internacional, à Comissão Europeia e ao Banco Central Europeu.

Em 2007 publicam *BF01 Wanda*, um projeto de Isabel Carvalho, com textos introdutórios de Ana Butshke, Lígia Paz e Wanda, é uma coleção de fantasias eróticas femininas de autores anónimos, além das crónicas o livro inclui dois posters. Até 2011 a editora publicou 32 números da *BF*.

A editora Braço de Ferro funcionou a partir do Porto onde, em 2010, tinha um laboratório editorial a três dimensões – o Navio Vazio. Este espaço apresentava projetos relacionados com a publicação, estas apresentações duravam apenas uma noite, estando o resto do tempo o espaço vazio. As apresentações eram momentos que proporcionavam a reflexão e a discussão sobre o papel da publicação no contexto da produção artística. A editora realizou 32 publicações, de vários autores, sendo a maioria da autoria de Isabel Carvalho. A artista continua a publicar livros em nome individual desde 2011.

A editora Façam fanzines e cuspam martelos surgiu no contexto da ESAD.CR pela mão de Tiago Baptista, em 2006, a quem se veio juntar em 2012 Catarina Domingues, aluna da mesma escola. Como explica Tiago Baptista sobre a génese em Caldas da Rainha:

Sozinho ou em colectivo, nomeando a editora ou esquecendo-me que ela existia, comecei a editar estes fanzines nas Caldas da Rainha, cidade nidificadora e em tempos animada pelo carinho e interesse pelos fanzines e pela acção de os fazer existir, onde também eu adquiri e cultivei esse carinho e interesse.[361]

A primeira zine publicada e editada por Tiago Baptista foi a *Bolso* #01, em 2005, seguiram-se outras zines: *Facada*, editada por Pedro Oliveira e Tiago Baptista a partir de 2005, *Besta Quadrada* e *XS Comics,* editadas por Tiago Baptista a partir de 2006 e *Cleópatra*, desde 2008. Atualmente editora publica uma fanzine periódica - a *Preto no branco*, iniciada em 2012 e que tem um modelo de gestão semelhante às restantes fanzines - começa com uma chamada de trabalhos entre uma rede de amigos e conhecidos, é feito o design de áreas da publicação como a ficha técnica e a capa, depois é executada a impressão numa loja de fotocópias baratas, por fim os acabamentos e encadernação estão a cargo dos editores.

[361] Consultado 22 Abril 2017 em

http://fanzinesemartelos.blogspot.pt/p/o-que-e-isto.html



Fig. 5.27 Tiago Baptista, publicação sem título, 2006 e Tiago Baptista, *Cleópatra #2*, Agosto 2007, Façam fanzines e Cuspam martelos

Sobre o nome da editora Tiago também explica:

...pensei que seria um nome que transmitia uma sensação de esforço (escatológico?) e que dava o mote para a actividade fanzinista como sendo algo que tem que ser expelido, mas que custa sair. Cuspir martelos pareceu-me algo que traria alguma dor a quem os cuspisse. Como os fanzines. Costumo pensar nestas publicações como uma disputa com o tempo, com o esquecimento. Mesmo que muito pouca gente ou ninguém leia fanzines, eles existem para o mundo, são o legado da nossa existência, são a projecção dos nossos sonhos, ansiedades, preocupações, objecções e sentimentos. Os fanzines, punhado de folhas agrafadas, tal como outras formas de criação artística são como uma espécie de imortalização do espírito. Essa ideia de publicar mais ou menos precária e instável, existe sem razão, sem explicação, sai de dentro para fora.[362]

Como editora dedicada a zines está ligada a um meio mais *underground*. É também uma característica comum neste tipo de editoras a ausência de apoios, daí serem mesmo independentes, e o seguimento irregular da distribuição. *A actividade da editora tem sido feita de maneira descontraída ao ritmo das vontades de quem se*

[362] idem: Tiago Baptista, Abril de 2012

envolve ao longo do tempo neste projecto.[363]

Atlas Projectos foi criada em 2007 por três colegas que frequentavam a licenciatura em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes de Lisboa - André Romão, Gonçalo Sena e Nuno da Luz. Nos primeiros três anos a publicadora esteve sediada em Berlim, atualmente os artistas têm residências e projetos em várias partes do mundo. Este colectivo de artistas auto-denomina-se como publicadora e não como editora. Para esclarecer esta distinção entre publicadora e editora podemos ler no site da Atlas Projectos:

Como publicadora, tencionamos dar visibilidade e circulação a projectos e conteúdos em que acreditamos, onde cada objecto segue uma lógica própria de produção e tiragem, trabalhando em estreita proximidade com autores e colaboradores. Editamos, desenhamos, produzimos e distribuímos o que publicamos, a par de colaborações independentes com outras entidades publicadoras, o que permite a circulação de recursos e ajuda à progressão de nós para vós:
publicar → tornar público → divulgar.[364]

Segundo André Romão *a maior parte das decisões estéticas da Atlas têm a ver primeiro com decisões económicas. A secura do interior do livro é uma coisa bastante Atlas, nos nossos projetos.*[365] Na edição de 2012 de *O que pode um livro* André Romão falava exatamente de a Atlas ser um publicadora dependente, e não independente, no sentido de a publicadora precisar de apoios financeiros para executar as publicações.

A primeira publicação foi feita em 2008 *ATLAS Projecto de Desenho.* Este livro, impresso em offset numa tiragem de 300 exemplares numerados, reuniu a participação de vários autores em torno do Desenho como disciplina, alguns artistas outros teóricos: Alexandre Conefrey, Ana Baliza, Ana Jotta, Ana Manso, Daniel Melim, Delfim Sardo, Joana Escoval, João Queiroz, Martinha Maia, Miguel Ângelo Rocha, Pedro N. Marques e Pedro A. H. Paixão. Para reunir a verba necessária para esta publicação a Atlas Projectos organizou uma angariação de fundos com desenhos doados por artistas.

[363] idem: Tiago Baptista, Abril de 2012
[364] Consultado 24 Maio 2014 em http://www.atlasprojectos.net/sobre.htm
[365] Entrevista realizada no atelier do artista, no dia 6 de Abril 2016.



Fig. 5. 28 (Ed.) André Romão, Gonçalo Sena, Nuno da Luz, *Atlas Projecto de Desenho*, n. 0 Abril 2008

A Atlas Projectos realiza várias colaborações, a mais regular é com a Kunstahalle Lissabon, exemplo dessa colaboração é o livro de André Romão *Poemas Bárbaros* (2011), livro que resulta de um *brainstorming* à volta da poesia e da evocação de imagens, é uma reflexão sobre a violência, a destruição e a regeneração.
Outro aspecto a referir sobre a publicadora é o modo como definem a linha editorial, citando os próprios: *não delinear uma linha programática estanque, seria a melhor maneira de delinear uma, com cada nova publicação a provocar um novo espaço que entra em diálogo com o que fizemos antes. Cada caso é único e as decisões são tomadas tendo em conta essa especificidade.*[366]

A editora Pierre von Kleist marca o início da sua atividade em 2009, foi criada por José Pedro Cortes (1976) e André Príncipe (1975). José Pedro Cortes estudou Fotografia, André Príncipe estudou Cinema. Estes editores escolhem para as suas publicações principalmente autores portugueses, escolhem pela cumplicidade que têm com essas pessoas, como me explicou José Pedro, são pessoas com quem vão jantar, com quem vão de férias... E fazem vários livros com o mesmo autor, como é o caso de António Júlio Duarte, com quem editaram *White noise* (2011) e *Japan Drug*

[366] Texto da autoria dos fundadores da Atlas Projectos in *Portuguese Small Press Year Book 2014*, p. 9

(2014). O outro editor, André Príncipe, completa: *Quando as pessoas nos perguntam como escolhemos o livro a editar, os nossos projetos... eu respondo: "Projetos? Não escolhemos projetos." Escolhemos uma mundivisão. Para se perceber isso em cada autor são precisos muitos livros. Acredito nisto e estou interessado em trabalhar a mundivisão de um fotógrafo como o António Júlio Duarte, por exemplo.*[367]
O nome enigmático da editora – Pierre von Kleist surge de um personagem tornado logótipo da editora, o desenho de um homem magro, de bigode e olheirento, enquadrado numa elipse. Pierre von Kleist foi *um colecionador eclético de livros de fotografia e herói da II Guerra Mundial*, cuja coleção foi *consumida por um incêndio no início dos anos 50*[368]. Fazendo pesquisas na internet não se encontra nada sobre esta personagem, as buscas vão sempre dar à editora.



Fig. 5.29 Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa "cidade triste e alegre"*, reedição 2009, Pierre von Kleist Editions

Para os editores o livro que marca o início da Pierre von Kleist é a reedição, em 2009[369], de *Lisboa Cidade Triste e Alegre,* de Vitor Palla e Costa Martins, publicado

[367] GOMES, Sérgio B. e CÂMARA, Vasco; "André Príncipe encontrou Portugal", in *Público - Ipsilon*, 21 Novembro 2014, pp. 8 e 10
[368] GOMES, Sérgio B.; "Pierre von Kleist, uma editora para uma imensa minoria", in *Público - Ipsilon*, 21 Novembro 2014, pp. 9
[369] Embora antes dessa data tenham sido publicados dois livros: *Silence*, de José Pedro Cortes (2005) e *Vol. I* de Pauliana Valente Pimentel (2009).

em 1959[370]. Desde aí a editora já publicou mais 27 títulos, tem participado em inúmeras feiras internacionais, os livros são vendidos e distribuídos em livrarias na Europa, América e Ásia, os títulos dos livros publicados têm sido regularmente *shortlisted* como os melhores do ano, para prémios de referência. A excelência destes resultados deve-se ao empenho que os editores têm não só na produção do livro como também em todo o trabalho pós-publicação.

Na entrevista de pesquisa, disponível online e em livro, tive a oportunidade de conversar sobre a editora Pierre von Kleist com José Pedro Cortes. No presente texto venho incluir algumas citações do outro editor – André Príncipe, sobre a editora e o livro de fotografia numa entrevista dada ao jornal *Público*. Sobre os títulos e o design que André Príncipe dá aos seus livros, sobre o que propõe ao leitor, explicita:

É um pouco como as brincadeiras de crianças com aviões de papel. Quando o avião é atirado, querem que voe o máximo de tempo possível e não interessa se vai cair na casa da vizinha. Os títulos e o design são como este trajeto, com a diferença de que eu interesso-me por saber onde vai cair o avião. E sobre os seus fotolivros:

... os meus fotolivros vêm de recursos do cinema, como o fora de campo. No centro de tudo está a sequência de imagens, que é uma das linguagens mais primitivas que há, vem das cavernas. Sobre a edição: *Edito os meus livros e dos outros como se fossem um filme. Penso sempre em termos narrativos, mesmo quando é para destruir a narrativa. Quando fico perante um conjunto de imagens, surge uma espécie de white noise, uma frequência, sem oscilações. Sequencio a partir desta frequência. A primeira coisa que faço é pensar na primeira e na última imagem. Isto é o momento inaugural para um objecto narrativo. (...) às vezes, fico dois ou três dias sem olhar para o trabalho e , depois, quando volto a ele com a ideia de mexer, ele resiste.*[371]

Ghost nasce de uma associação cultural formada por dois artistas - Patrícia Almeida e David Guéniot, em 2011. O nome vem da união das palavras *guest* e *host*, aquele que

[370] O livro é apresentado no site da editora como *uma sinfonia sobre Lisboa dos anos 50, mostrando a cidade nos seus diferentes aspectos. O "poema gráfico", como Victor Palla e Costa Martins gostavam de chamá-lo, constrói uma nova cidade com imagens (fotográficas e poéticas), uma cidade em processo de assimilação de um estilo internacional. As fotos são muito modernas, granuladas, tiradas de forma rápida, escolhendo espontaneidade e instinto para o artefacto e composição. Com textos e poemas de Rodrigues Migueis, Alexandre O'Neill, Armindo Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e José Gomes Ferreira.*
Consultado 25 Janeiro 2017 em http://www.pierrevonkleist.com

[371] GOMES, Sérgio B. e CÂMARA, Vasco; "André Príncipe encontrou Portugal", in *Público - Ipsilon*, 21 Novembro 2014, pp. 8 a 10

recebe os convidados e aquele que participa da atividade que surge desse convite, o nome revela a relação que se estabelece entre editores, designers, fotógrafos e outros autores que participam nas publicações. A editora tem o seu perfil de incidência em duas áreas - publicações ligadas à fotografia e publicações ligadas à performance. Tendo como elo comum a política da imagem, i.e. *aproximações críticas aos usos e condições de recepção da imagem, sendo esta documental, de arquivo, ficcional ou apropriada*[372]. Por exemplo no livro *A minha vida vai mudar* temos uma visão contemporânea e crítica sobre as alterações políticas e sociais trazidas para um Portugal governado pela austeridade da Troika. A Ghost Editions também publica um segmento dentro dos fotolivros que são os livros infantis que fazem uso da fotografia. Em livros ligados à performance, a sua prática, discurso e escrita, são exemplo obras que exploram o "ao vivo" e o congelar do momento, como em *Grace and John*.
Em Novembro de 2011 a Ghost Editions publicou o seu primeiro livro *All beauty must die*, de Patrícia Almeida em colaboração com David-Alexandre Guéniot. Esta edição reúne uma capa impressa em serigrafia com um miolo impresso em riso e offset.



Fig. 5.30 Patrícia Almeida, em colaboração com David Guéniot, *All Beauty must die*, 2011, Ghost Editions

[372] Citado do texto do site sobre a Ghost. Consultado 20 Março 2015 em http://www.ghost.pt/about.html

As imagens são exploradas a preto e branco, em alto contraste, tomando a inspiração de uma fanzine. O livro resulta de uma exposição com o mesmo título, que integrava o prémio BES photo 2009, patente no Centro Cultural de Belém. O projeto *All beauty must die* parte de uma canção interpretada por Nick Cave com Kilie Minogue *Where the wild roses grow* (1997) sobre um homem que mata a sua amada para preservar a memória da sua beleza, porque vive obcecado com a ideia desta beleza se perder. A partir deste referente Patrícia Almeida fotografa jovens que frequentam festivais de música, em ambientes edílicos cercados pela natureza, estes jovens tornam-se personagens que quebram com a tranquilidade do cenário e simultaneamente evocam o seu lado romântico. Durante a exposição no Centro Cultural de Belém o visitante era convidado a deixar um comentário num post-it nas paredes de uma das galerias. A partir da recolha e seleção de comentários estes foram editados no livro, tornam-se texto intervalado com fotografia.

Stolen Books é uma editora independente criada por Luís Alegre em 2013. Luís Alegre é pintor e designer áfico. O nome da editora vem do ditado chinês – *Roubar um livro é uma ofensa elegante.* A ideia base é "roubar" a autores obras para publicação, projetos visuais concebidos para o formato livro. São editados autores consagrados e emergentes do contexto português. Todas as edições são limitadas, numeradas e assinadas. A missão da editora enunciada no site é publicar *trabalhos cuja ausência constitui uma ofensa para o mercado internacional dos livros.* [373]
O primeiro livro publicado pela Stolen Books foi uma auto-publicação de Luís Alegre, intitulada *No Audio*, em 2013, numa tiragem de 300 exemplares numerados e assinados. O livro contém uma sequência de desenhos realizados por Luís Alegre a partir de imagens do universo do cinema, da publicidade e da moda, a cada imagem é atribuída uma frase, também apropriada pelo autor, desfazada da imagem, e que a torna mais insólita, cínica ou com humor. E sem som...

[373] Consultado 23 Abril 2016 em http://stolenbooks.pt



Fig. 5.31 Luís Alegre, *No Audio*, 2013 e *No Twitter/No Audio*, 2016, Stolen Books

A linha temporal que orienta a presente dissertação é iniciada com o livro de Amadeo Sousa Cardoso *A Lenda de S. Julião Hospitaleiro* e é fechada com o último livro de Luís Alegre *No twitter/No audio*. Um livro que prossegue com o conceito do primeiro livro do mesmo autor *No audio.* Sobre *No twitter/No audio* o autor e editor enviou-me o seguinte texto[374]: *mais um livro que apresenta duas séries de imagens pictóricas reveladoras de momentos isolados, recuperados do universo do cinema, da moda, da publicidade, etc., às quais são acrescentadas frases/legendas retiradas de um vasto conjunto de citações, em que os autores não são propositadamente identificados. O livro é em formato up side down e por isso tanto podemos iniciar a sua leitura por um ou outro título.*

Em NO TWITTER há em cada imagem a presença sistemática de um pássaro a quem podemos atribuir a importância/autoria da mensagem escrita. São pássaros narradores que procuram de forma, por vezes tão inocente quanto irónica ou até cínica, chamar a atenção para as ditas "verdades universais"

Na passagem de NO TWITTER para NO NOTHING surgem uma série de imagens apropriadas de Song Birds as Neighbors, um documentário de 1920 (Produzido por: Bray Studios, Inc., com fotografia de William L. e Irene Finley), em que uma série de

[374] Texto enviado por e-mail no dia 2 de Junho de 2017.

crianças observam na floresta aves e insectos para depois lhes construírem casas, numa relação cívica que coloca em confronto a natureza pura e intervencionada pelo homem.
No final destas imagens o livro tem de ser virado ao contrario para darmos início a NO NOTHING. Segundo momento desta disruptiva narrativa que prossegue na mesma lógica de imagens legendadas, mas agora livres do "chilrear" das pequenas aves, num campo de todas as possibilidades.

Sismógrafo é um espaço independente localizado no Porto, criado por uma associação cultural sem fins lucrativos a Salto no Vazio, formada por 14 elementos entre artistas plásticos, uma designer de comunicação, um curador e crítico de arte, um editor e um livreiro. Por princípio esta associação recusa-se a candidatar a dinheiros públicos. O espaço abriu portas em 2014 e desde essa data que realizam iniciativas de artes visuais, cinema de autor, música improvisada e electrónica, literatura e pensamento. Dentro das artes visuais realizaram publicações em formato livro e cartaz. Entre 2014 e 2016 publicaram livros de Thierry Simões, Heinz Peter Knes, Pedro Morais, Renato Ferrão, Von Calhau! e Sebastião Resende. O Sismógrafo congrega uma comunidade informal *definida por aqueles que se reúnem por um desejo comum não só de pensar criticamente a cultura contemporânea, mas também captar os sinais, por vezes imperceptíveis, das energias criativas que atravessam o presente. O nome Sismógrafo surge assim a partir do entendimento da tarefa do historiador que o autor alemão Aby Warburg cunhou: aquele que sinaliza os instantes singulares do presente e os liga a uma tradição.*[375]
O artista Thierry Simões realizou o primeiro livro publicado pelo Sismógrafo, em 2014, com o título *Merci*, numa tiragem limitada de 50 exemplares assinados e numerados. O título da exposição e da publicação – *obrigado* vem da ideia *de agradecer, é uma ideia de amizade com um coletivo de trabalho que permite as coisas acontecerem. Na noite da inauguração houve esse momento quase performativo em que pusemos na sala uma grande mesa, com réguas, x-atos, ossos*

[375] Consultado 12 Abril 2017 em http://www.sismografo.org/about/

para dobrar e produzimos um leporello, que ele depois assinava com uma pena a tinta da china e introduzia a pena no volume.[376]

As edições publicadas pelo Sismógrafo são executadas de uma forma manual, impressas por vezes na casa de um dos elementos da associação. Estas edições acompanham as exposições, que como são efémeras tornam a publicação uma forma de *deixar um rasto em papel*[377]. As edições – livros e cartazes - também são vistas como uma forma de apoiar as despesas do Sismógrafo, mas voltando às palavras de Maria João Macedo - *O que não acontece, isto é uma ideia romântica!*



Fig. 5.32 Renato Ferrão, *Oito cascatas e um desabamento*, 2015, Sismógrafo
Heinz Peter Knes, Sem título, 2015, Sismógrafo
Marc Behrens, *A Magnet Between Proteins and Sugar*, 2015, Sismógrafo
Sebastião Resende, *Fecit Potentiam*, 2016, Sismógrafo

5.2.3. Livreiros

Ao contrário da maioria das obras de arte, que são comercializadas por galeristas, o livro de artista é uma obra de arte original essencialmente comercializada por livreiros. Em Portugal os livreiros especializados em publicações de autor são também (e principalmente) artistas ou curadores. Os livreiros especializados em

[376] Maria João Macedo na entrevista realizado por mim no dia 1 de Outubro de 2016, no espaço do Sismógrafo, Porto.
[377] Maria João Macedo na mesma entrevista.

publicações de artistas que colaboraram nos nossos estudos de caso foram: André Cepeda pela Inc. Livros e Edições de Autor, Markéta Condeixa pela Galeria Vera Cortês, Filipa Valladares pela Stet, Miguel Wandschneider pela Livraria da Culturgest, Pedro Guimarães pela XYZ, Téo Pitella pela 1359, Rui Silva pela Rough'Nough e Delfim Sardo pela Gabinete. Durante o período em que decorreram as entrevistas que sustêm estes estudos de caso, entre Fevereiro e Dezembro de 2016, alguns dos entrevistados deixaram de exercer funções de livreiros nos locais onde foram entrevistados, como Markéta Condeixa, Miguel Wandschneider, Téo Pitella e Delfim Sardo.

Os livreiros que se dedicam às publicações de autor em Portugal estão mais orientados para os fotolivros, mas têm também uma oferta nos livros de artista. Os livros que se comercializam nas livrarias dedicadas à publicação independente podem custar entre 1 e 1000 euros, distinto das galerias de arte que trabalham com valores de mercado mais elevados. A comissão do livreiro é habitualmente entre 30% e 50%.
Desde que abriu em Portugal a primeira livraria dedicada aos livros de autor, a Inc. em 2008, vários projetos livreiros foram abrindo e fechando, dentro do contexto do livro de artista português os livreiros são os agentes mais instáveis, nos últimos anos surgiram e desapareceram projetos de venda de livros como A Estante, a loja Fábrica 4A, a 1359 e a livraria Tijuana da Galeria Vera Cortês.
A Inc. e Stet são as livrarias que permanecem mais ativas na área, atualizam com regularidade os seus websites e redes sociais com informação e imagens dos livros que comercializam. É habitual estes livreiros organizarem lançamentos no seu próprio espaço, ou noutros locais, afim de promoverem as publicações dos artistas.
Os livreiros que se dedicam à publicação de autor têm a tarefa de vender e promover livros de editores não profissionais, que são na maioria das vezes o próprio artista, cada um com a sua forma de organizar, ou não, o seu trabalho de publicação.

Passamos a apresentar cada um dos espaços dedicados à venda de publicações de artista, pela cronologia da sua inauguração:

Inc. Livros e Edições de Autor é uma livraria fundada em 2008 por um grupo de seis amigos, é o primeiro espaço existente em Portugal dedicado à comercialização de

publicações de autor. A Inc. também produz algumas edições e colaborou com a livraria da Fundação de Serralves.

Deste grupo fundador da Inc. destacamos André Cepeda (Coimbra, 1976), artista, a trabalhar na área da fotografia. André Cepeda cresceu na Holanda, veio para Portugal com 10 anos, para viver em Coimbra, onde a mãe era a secretária dos Encontros de Fotografia de Coimbra, este facto permitiu um contacto desde muito jovem com a fotografia e com vários artistas. Com 12 anos Cepeda começou a frequentar cursos de fotografia e toda a sua formação tem sido autodidata. Fundamental para a sua formação Cepeda considera o contacto com outros artistas do seu círculo de amizades, como António Júlio Duarte, Paulo Catrica, Eduardo Matos e Miguel Leal. Desde 1999 que André Cepeda expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro. André Cepeda tem autopublicado livros de fotografia, publica com editoras estrangeiras e com a portuguesa Pierre von Kleist, tem juntamente com Eduardo Matos o projeto editorial No Land.



Fig. 5.33 André Cepeda, *Rien*, 2012, Pierre von Kleist Editions
André Cepeda, *Rua Stan Getz*, 2015, Pierre von Kleist Editions
André Cepeda, *RDHK*, 2016
(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal*, 2015/2016, No Land Editora

Na livraria Inc. quem apoia, gere e está no espaço em permanência é outro artista – João Marçal.

A livraria da Galeria Vera Cortês em Lisboa começou em 2010 como o espaço Tijuna, associado à Galeria Vermelho de S. Paulo. Entre 2015/2016 sofreu uma restruturação e ficou responsável pela livraria Markéta Stara Condeixa, curadora e

historiadora de arte. Com a mudança de espaço da Galeria Vera Cortês da zona de Santos para o bairro de Alvalade o projeto de livraria sofreu nova restruturação mantendo apenas a venda de alguns livros de artistas representados pela galeria. Atualmente Markéta Stara Condeixa coordena a livraria da sua galeria de arte, a Synthax, também em Lisboa.

Filipa Valladares, em associação com o fotógrafo Paulo Catrica, formaram a Stet em 2011. Esta livraria é especializada em photobooks, livros de artista e edições de autor. Está localizada em Lisboa, na zona do Chiado/Bairro Alto, num primeiro andar de um prédio, instalada numa cozinha do século XVIII. Esta livraria organiza com regularidade lançamentos, conversas e feiras, como *O que um livro pode* e EDIT. A Stet também promove as publicações portuguesas em feiras realizadas em Paris - Offprint e Madrid – Libros Mutantes. Possibilitar o acesso à consulta de livros na livraria é um objectivo definido por Filipa Valladares, a livraria não é encarada só como um ponto de venda.



Fig. 5.34 (Ed.) Filipa Valladares e Maria do Mar Fazenda, *A Lei de Ohm*, 2013

Filipa Valladares é também curadora, especializada na área da fotografia, comissariou exposições para a Fundação EDP, como por exemplo *A lei de Ohm* para a qual coordenou também a publicação, em parceria com Maria do Mar Fazenda, um

arquivo portátil com o trabalho de cinco artistas que partiram do espólio do Museu da Electricidade. Como editora Filipa Valladares realizou por exemplo em 2013 *DR – Um Diário da República 2012*, uma publicação da associação Kameraphoto e em 2014 o livro de Rui Dias Monteiro *Sob cada erva.*

Miguel Wandschneider é formado em Sociologia, começou a trabalhar em curadoria em 1997 com o projeto de vídeo *Slow Motion*, entre 2006 e 2016 foi o coordenador da programação de artes visuais da Culturgest, durante o mesmo período foi também o responsável pela definição da linha editorial e coordenação das publicações da Culturgest, assim como o responsável pela seleção de obras disponível na livraria da Culturgest entre Fevereiro de 2011 e Outubro de 2016. A livraria de arte que acompanha a programação expositiva, comercializa essencialmente livros de autores estrangeiros publicados por grandes editoras e algumas editoras independentes.



Fig. 5.35 Edições Culturgest realizadas por artistas portugueses em colaboração com Miguel Wandschneider:
Francisco Tropa, *A Assembleia de Euclides,* 2009
Bruno Pacheco, *Sinking Line*, 2009
Pedro Diniz Reis, *O Livro dos AA,* 2010
Ana Jotta, Sem título – livro publicado por ocasião da exposição *A Conclusão da Precedente*, 2014
Von Calhau, *Rato Retórico*, 2015

A livraria da Culturgest é apresentada num site como *uma livraria especializada em arte contemporânea, cujos títulos são criteriosamente selecionados com base numa pesquisa constante. Nela se encontram, naturalmente, as publicações editadas pela Culturgest, assim como muitas outras relacionadas com artistas que aqui expuseram o seu trabalho, mas nela estão também representados muitos artistas não abrangidos*

pelo programa de exposições. A Livraria inclui ainda uma ampla secção de escritos e entrevistas de artistas, outra de escritos sobre arte, com especial ênfase na História e Teoria da Arte, além de outras de publicações muito diversas que, por vezes, se vão agrupando em pequenas constelações temáticas. Artistas e autores consagrados convivem com outros menos conhecidos; editoras de grande dimensão repartem as prateleiras com projetos editoriais de menor escala ou mesmo de muito pequena dimensão. A Livraria tem uma política de preços reduzidos no sentido de tornar mais acessíveis os títulos que disponibiliza.[378]

XYZ foi fundada em 2013 por Pedro Guimarães e Tiago Casanova, ambos autores que se dedicam à fotografia. O foco da livraria é também a fotografia, assim como a edição de autor. A livraria funcionou primeiro num pequeno espaço no Chiado, em 2015 mudou-se para um espaço maior nos Anjos, para se expandir para o projeto multidisciplinar a Ilha. *Actualmente, e embora mantendo à venda um alargado leque de livros editados por diversos artistas e entidades, a XYZ Books assume-se como uma editora independente e um laboratório de investigação artística com foco nos fenómenos editoriais.*[379] A XYZ Books publicou até à data livros dos seus fundadores: de Tiago Casanova *Pearl*, em 2014 e *Is this a revolution?*, em 2017; de Pedro Guimarães *Fruta de Época*, em 2016 e *Learning to fly*, em 2017; de Valter Vinagre *Posto de trabalho*, em 2015, a partir da exposição com o mesmo nome realizada na Fundação EDP.

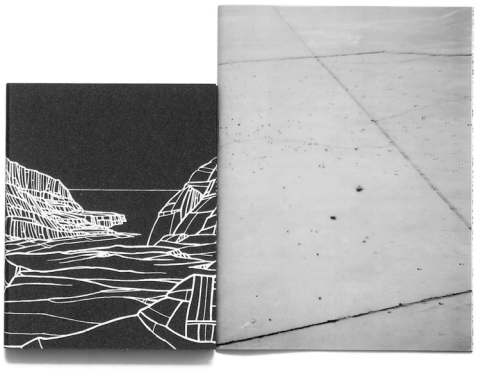


Fig. 5.36 Tiago Casanova, *Pearl*, 2014 e Pedro Guimarães, *Fruta de Época*, 2016, XYZ Books

[378] consultado 9 Abril 2017 em http://www.culturgest.pt/livraria/
[379] consultado 9 abril 2017 em http://www.a-ilha.pt/pt/about

Téo Pitella abriu em 2014 a 1359 - livraria, galeria, editora e espaço de residências artísticas, este espaço funcionou até 2016, primeiro em Alfama e depois em S. Bento, juntamente com a Galeria Zaratan – Arte Contemporânea. Téo Pitella é um artista plástico que estou Design Gráfico e Gravura no Paraná e fez o mestrado em Arte Multimédia na Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

A livraria e atelier de edições independentes 1359 concentrou-se no mercado editorial português de pequenas tiragens, principalmente fanzines e no intercâmbio de publicação independente entre Portugal e Brasil. A 1359 organizou juntamente com a Galeria Zaratan e a Associação Terapêutica do Ruído o Festival Múltiplo, dedicado à promoção de produções culturais independentes, o festival aconteceu em 2015 e 2016. A livraria 1359 fechou em 2016, tendo uma parte do seu espólio sido absorvido para o Espaço Múltiplo a funcionar na Galeria Zaratan. Entre 2014 e 2015 a 1359 editou vários livros, todos impressos em risografia, foram publicados: *Exceção à regra* de Téo Pitella, *Desenho Drawing* de Eduardo Ferreira, *Porco Sanchez* de Xavier Almeida e *The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in Gray - The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in White*, também de Téo Pitella, em colaboração com Kitschic Ediciones. A editora 1359 tornou-se em 2016 o projeto editorial FIM coletivo.



Fig. 5.37 Téo Pitella, *Exceção à regra*, 2013-2014, 1359
Eduardo Ferreira, *Desenho Drawing*, 2014, 1359

Téo Pitella, *The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in Gray - The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in White*, 2015, Kitschic Ediciones
Xavier Almeida, *Porco Sanchez*, Maio 2015, 1359

Rui Silva é designer gráfico, formado na ESAD.CR e na FBAUL, começou o projeto Rough'Nough - livraria e editora com Téo Pitella. Cedo ficou sozinho no projeto, que se passou a localizar no espaço Roundabout.lx, em Lisboa, inaugurado em 2015. Rough'Nough é uma editora que imprime publicações em risografia, o nome da editora vem exatamente do carácter *rough* que têm as edições impressas em risografia. A Rough'Nough Editions publicou 4 números entre 2015 e 2016, em formato zine, de autores que se dedicam ao desenho, à fotografia e à banda desenhada.



Fig. 5.38 Vera Gomes, *The mornings after*, 2015, Rough'Nough Editions #001
Amanda Baeza, *Hollow*, 2015, Rough'Nough Editions #002
Michael Bennet, *Localmente*, 2015, Rough'Nough Editions #003
Maria José Crespo, *How hard do you try when seeing?*, 2016, Rough'Nough Editions #004

Rui Silva organiza a feira Pangeia – super continente de editores independentes, que tomou várias localizações: Roundabout.lx em 2015, Festival A Porta, Leiria e Espaço Atmosferas, Lisboa em 2016. Pangeia é divulgada como: *pretendendo contrastar com a atual dispersão de editores e artistas por diversos eventos e feiras, criando um*

espaço de convergência para todos os criadores independentes nacionais, e não só, que gravitem à volta do mundo editorial e da criação de múltiplos (Livros, zines, revistas, prints, vinis, cassetes, etc…), desde editores emergentes aos mais consolidados. Este supercontinente pretende expandir o conceito de feira, englobando concertos, conversas sobre temas relevantes às diversas áreas da publicação independente, e inclusão de outras expressões artísticas periféricas.[380]

O Gabinete – Múltiplos de arte, edições projectos surgiu em Março de 2015 pela mão de três amigos, um deles é o mentor deste espaço - Delfim Sardo, devido ao fascínio que tem pela produção de múltiplos realizados por artistas, e por se aperceber que não existia em Portugal um local que mostrasse, vendesse e promovesse esse tipo de obra de arte, incluindo livros de artista. Segundo as palavras de Delfim Sardo*: É que os múltiplos correspondem a uma certa utopia do acesso democrático à arte.*[381]
Delfim Sardo (1962) é formado em Filosofia, é um curador de referência em Portugal desde os anos 1990, é professor na Universidade de Coimbra, é ensaísta e editor de inúmeras publicações, entre as quais destacamos: *Luxury Bound* (Electa, Milão, 1999), *Jorge Molder* (Caminho, Lisboa, 2005), *Helena Almeida, Pés no Chão, Cabeça no Céu* (Bial, 2004), *Pintura Redux* (Fundação de Serralves/Público, 2006), *Abrir a Caixa* (Caixa Geral de Depósitos, 2009), *A Visão em Apneia* (Babel, 2011) e *Fotografia: Modo de usar* (Documenta, 2015).
Sobre as escolhas das obras e dos artistas com edições publicadas pelo Gabinete Delfim explica: *Não trabalhamos com um catálogo fechado, queremos trabalhar com muita gente e usando técnicas variadas. O desafio é explorar as tecnologias que se adequam a cada um dos artistas. E podemos editar desde livros a peças em 3D, ou em tecnologias antigas e caídas em desuso.*[382]
Entre 2015 e 2016 Delfim Sardo foi o diretor artístico do espaço, atualmente é programador de arte na Culturgest. Desde Outubro de 2016 é Luiza Teixeira de Freitas que assume a direção do Gabinete.

[380] consultado 9 Abril 2017 em https://roundaboutlx.wordpress.com
[381] Miguel, Telma; *Edições de arte num Gabinete para muitos, Sol,* 22 Julho 2015. Consultado 11 Abril 2017 em https://sol.sapo.pt/artigo/403696/edicoes-de-arte-num-gabinete-para-muitos
[382] Artigo citado

5.2.4. Colecionadores

Em Portugal o número de colecionadores de arte contemporânea é muito limitado, tanto públicos como privados. No território das publicações de autor o número de colecionadores é ainda mais limitado. Os colecionadores privados que participaram como estudos de caso foram: Catarina Figueiredo Cardoso, Miguel Mesquita Guimarães e Ana Luiza Teixeira de Freitas. Como consultor de uma coleção pública participou Guy Schraenen, ligado à Biblioteca de Serralves.
O colecionismo público é realizado pelas bibliotecas das fundações Gulbenkian e de Serralves, as características destas coleções são desenvolvidas neste capítulo na parte destinada aos bibliotecários. As aquisições para a Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian são definidas pela bibliotecária Ana Barata. Como já referimos, na Fundação de Serralves Guy Schraenen é o consultor da coleção de publicações de artista da biblioteca do museu.

Guy Schraenen abriu em 1965 a Galerie Kontact em Antuérpia. Em 1973 fundou a editora Guy Schraenen Éditeur. No ano seguinte, também em Antuérpia, criou o Archive for Small Press & Communication (ASPC), este arquivo foi adquirido em 1999 pelo Neues Museum Weserburg Bremen, um centro de investigação sobre publicações de artista, nessa data o arquivo continha 50 mil peças entre livros de artista, *ephemera*, capas de discos e cassetes concebidas por artistas. Este arquivo foi reunido principalmente nos anos 1970 e 1980, segundo Guy Schraenen:
A estrutura de arquivo e a capacidade documental da coleção passaram-me a interessar muito. Comecei a colecionar sistematicamente. Queria completar determinado tipo de publicações, finalizar séries, programas, tudo.[383]
Depois de vender a sua coleção Guy Schraenen manteve sempre o mesmo espírito de colecionador de arte democrática junto das instituições com que trabalhou, foi consultor e curador das coleções de publicações de artista no Museu de Serralves, no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), no Centro Internacional de Artes Gráficas em Ljubljana e no Museo Reina Sofia, em Madrid, com o qual continua a colaborar.[384]

[383] Entrevista a Alexandra Carita, " O homem que quis democratizar a arte", in *Expresso*, 31 Maio 2008, p. 21
[384] Consultado 11 Novembro 2016 em http://www.guyschraenenediteur.com

Guy Schraenen define livro de artista como: *... uma obra concebida sob a forma de livro: da mesma forma que chamamos "pintura" a uma pintura, podemos chamar-lhe "livro" na medida que se trata de um objecto cujo conjunto de páginas forma um todo indissociável. Não são os desenhos, as fotografias ou a maqueta utilizada na produção que devem ser considerados originais mas sim o livro em si, o livro como objectivo da obra e arte.* (...) *O "livro de artista" vai conquistar o seu lugar em museus como livro e em bibliotecas como obra de arte. Quanto às nossas bibliotecas pessoais, ele já está a transformá-las em museus.*[385]
Para a coleção de livros de artista da Biblioteca de Serralves o critério de aquisição seguido por Guy Schraenen é - livros que foram feitos entre os anos 1960 e 1980, alguns dos anos 1990, mas publicados pela geração de artistas também dos anos 1960/80. Entre 2005 e 2010 Schraenen foi curador de dezenas de exposições dedicadas ao livro de artista na Biblioteca de Serralves, foi uma fase de programação muito intensa, que abrandou com a crise financeira e com a alteração da direção do museu de João Fernandes para Susan Cotter.

Catarina Figueiredo Cardoso é desde 2007 uma colecionadora especializada na edição independente portuguesa contemporânea, livros de artista e *small press*. Formada em Ciências Políticas e a realizar doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra com uma tese sobre o livro de artista em Portugal, entre os anos 1960 e 2000. É editora do *Small Press Year Book*, publicado desde 2013, em colaboração com Isabel Baraona. Catarina Figueiredo Cardoso comissariou a exposição *A saltar do livro - Livros de Pop-Up* na Biblioteca Nacional, em 2016, juntamente com André Garcia Pimenta, a partir das coleções de livros mecânicos de ambos. Comissariou também na Biblioteca Nacional a exposição *9000 formas da felicidade – As edições Pulcinoelefante*, em 2014, a partir da coleção da própria Catarina dos livros da editora italiana Pulcinoelefante, fundada por Alberto Casiraghy em 1982. Todos os livros desta editora reúnem um escritor e um artista, são executados a partir de 2 ou 3 folhas A4 dobradas a meio, podem conciliar impressão de caracteres móveis, xilogravura, água-forte, litografia, fotografia ou colagem, numa tiragem de 15 a 35 exemplares.

[385] In *Livros de Artista!*, 2012, p. 8 e 9, texto publicado em português, tradutor não identificado.

Miguel Mesquita Guimarães é dentista, começou a reunir em 2007/2008 uma coleção de periódicos de artista, portugueses e estrangeiros, do século XX e XXI. Desde a infância que Mesquita Guimarães se dedica ao colecionismo, antes de começar a coleção de periódicos de artista fez outras coleções distintas como por exemplo de caixas eucarísticas e litúrgicas do século XIV ao século XVIII e de mobiliário português do século XVI. Depois dedicou-se a colecionar livros de fotografia e revistas literárias, mas rapidamente esse foco passou para os periódicos de artista. O colecionador definiu este foco por perceber que os artistas têm usado os periódicos como campo de teste para outros trabalhos, tornando as obras apresentadas em periódicos mais pioneiras e vanguardistas[386].

Luiz Augusto Teixeira de Freitas é um advogado colecionador de arte contemporânea, principalmente arte conceptual e o seu legado. A sua coleção de livros de artista começou em 2011, é gerida pela filha - Ana Luiza Teixeira de Freitas e é orientada pelos mesmos princípios da coleção geral de arte contemporânea. Ana Luiza estudou curadoria em Londres e é curadora de coleções. O impulso inicial para a coleção de livros de artista foi a aquisição da coleção de Bob Schweitzer, que editava o site Left Matrix – art/politics A coleção de publicações de Teixeira de Freitas foi apresentada no Museu Berardo, na exposição *Uma Conversa Infinita. Livros de artista, ephemera e documentos*, com curadoria de Luiza Teixeira de Freitas e Thom O'Nions, entre 2014 e 2015.

Podemos concluir que cada um dos colecionadores entrevistados têm perfis muito diferentes e são quatro formas distintas de colecionar.

5.2.5. Bibliotecárias

O lugar mais comum para encontrar o livro de artista é a biblioteca, arrumados nas estantes entre os livros convencionais, ou organizados e acondicionados em depósitos de coleções especiais, dependendo da missão da biblioteca e da dimensão da coleção de livros de artista. Clive Phillpot, o diretor da biblioteca do MoMA responsável pela expansão da coleção de livros de artista dentro da instituição, refere: *Uma biblioteca*

[386] Em todas as visitas que fiz a casa do Miguel, onde está guardada a sua coleção, nunca passei da sala da entrada. Foi encantador e simultaneamente misterioso ver o Miguel, de cada vez que me queria mostrar uma revista, a pegar numa lanterna ir para os confins escuros da sua casa e voltar da escuridão com a lanterna acesa e com mais uma revista para me mostrar.

sempre pareceu o mais apropriado repositor para arte em forma de livro, em vez de ambientes de arquivo ou museológicos.[387]

Maura Picciau no texto *Between the rooms and the shelves, disturbing objects* [388] sugere que imaginemos o livro de artista num museu de arte contemporânea, nas galerias, entre pinturas e esculturas, áreas com as quais o livro de artista está próximo. Mas quando exposto numa galeria, fechado numa vitrine, o livro de artista sente a falta do seu leitor/observador.

Embora os bibliotecários não sejam agentes do meio artístico, são fundamentais no meio das publicações de autor porque são intervenientes que possibilitam o mostrar, estudar, contemplar este tipo de objecto. O disponibilizar o acesso a coleções por parte dos bibliotecários é fundamental para a investigação sobre livro de artista em Portugal.

A biblioteca deixou de ser encarada como um depósito de livros, embora seja esta a origem etimológica da palavra. A biblioteca passou a ser um local onde se opera com dinamismo, nos casos em análise apoiando a programação paralela ao museu que a alberga, por exemplo nas exposições e conferências. O bibliotecário tem como missão social conservar, organizar, difundir e favorecer conhecimentos (Martins: 2001.335).

A dificuldade em classificar o livro de artista dentro de uma biblioteca reside no escape à categorização que é próprio da obra de arte, e em concreto no objeto livro de artista[389]. Por vezes não vem identificado no livro de artista quem é o autor, título, editor, data e local de publicação, etc, informação fundamental para um bibliotecário. Outras vezes a própria forma do objecto não remete para a forma do livro.

Nas bibliotecas de referência com acervo de livros de artista, o acondicionamento destes objetos é feito dentro de caixas de arquivo, bolsas de conservação e em tempos foram erradamente reencadernados com capa dura. A consulta é feita por marcação e não há empréstimo domiciliário. Em bibliotecas de âmbito universitário habitualmente os livros de artista são de consulta livre, mas também sem empréstimo domiciliário.

---

[387] *A library always seemed the most appropriate repositor for art in book form, rather than archival or museological environments*. In Phillpot, *Booktreck*, p. 21

[388] MAFFEI, Giorgio e PICCIAU, Maura; *Il libro como opera d'arte*, Edizioni Corraini, Mântua, 2008, p. 20

[389] Já foi referido no capítulo II do presente corpo teórico o episódio anedótico sobre um dos livros de artista pioneiros dentro desta categoria artística – *Twenty-six gasoline stations* de Ed Ruscha, que foi catalogado em Transportes, na Biblioteca Pública de Nova Iorque.

As duas grandes bibliotecas existentes em Portugal que colecionam livros de artista – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e Biblioteca da Fundação de Serralves são o estudo de caso no presente corpo teórico. As bibliotecárias responsáveis pela área de livro de artista são Ana Barata, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e Sónia Oliveira, na Biblioteca da Fundação de Serralves. A política de aquisições da Biblioteca de Serralves é centrada na arte contemporânea internacional, a Biblioteca Gulbenkian adquire artistas portugueses da arte moderna e contemporânea. A linha de aquisição de cada uma destas bibliotecas é definida pelas bibliotecárias em sintonia com as respectivas direções de cada instituição.

Sónia Oliveira é a bibliotecária da Fundação de Serralves, é formada em História e integrou a equipa da Fundação de Serralves em 1997, a biblioteca inaugurou com o museu em 1999. A coleção de livros de artista da Biblioteca da Fundação de Serralves tem como consultor Guy Schraenen. A coleção de livros do Museu de Serralves está concentrada nas publicações dos anos 1950, 1960 e 1970, o que permite traçar uma genealogia sobre o livro de artista. Isto é também uma mais valia para a coleção dado que estas publicações são raras e preciosas. A biblioteca possui cerca de 5.500 livros de artista no seu acervo, assim como múltiplos. Esta coleção começou a ser reunida no final dos anos 1990, por decisão do diretor Vicente Todoli, que convidou para consultor da coleção Guy Schraenen. Desde esse período que Sónia Oliveira dá apoio à curadoria das exposições da biblioteca e desde 2013 que também é curadora de exposições a partir do espólio de livros de artista da Biblioteca de Serralves. São organizadas exposições na biblioteca desde 2004, a maioria a partir da coleção de livros de artista aí reunida.

Ana Barata é bibliotecária de referência da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, responsável pela área dos Livros de Artista. Ana Barata fez a sua formação em História – variante História da Arte e mais tarde em Ciências Documentais, trabalhou na Biblioteca Nacional e em 1997 começou a trabalhar na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 2016 Ana Barata é também curadora das exposições do Museu Gulbenkian – Coleção Moderna, que integram o espólio da Biblioteca e do Arquivo. As escolhas de Ana Barata para a aquisição de livros de artista para a biblioteca são feitas por visitas regulares a exposições, livrarias

especializadas e outras atividades realizadas à volta das artes visuais como visitas guiadas ou conversas públicas com os artistas portugueses. O momento que marca a decisão de colecionar livros de artista para a Biblioteca de Arte é a aquisição do espólio da Galeria Diferença no final da década de 1990.
Ana Barata foi a comissária executiva da exposição *Todos os livros - Lourdes Castro*, em parceria com Paulo Pires do Vale, esta foi a primeira exposição da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e inaugurou em Julho de 2015.

Concluímos aqui os capítulos que alimentam a estrutura do projeto prático de doutoramento, a história que alimenta a estória.
Todas as entrevistas realizadas para a investigação do presente doutoramento marcam um momento particular no continuo da vida e obra de artistas, editores, livreiros, colecionadores e bibliotecárias. Esse momento é registado nos livros publicados acerca de cada um dos entrevistados, numa tentativa de refletir sobre quem, porquê, o quê, onde, quando e como integra o contexto do livro de artista atual em Portugal.

CAPÍTULO VI

De *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*[390] à *Sala de Leitura*
De publicar a expor, passando pelo mediar

A investigação realizada sobre a história do livro de artista, apresentada nos capítulos anteriores, teve como objectivo dar sentido e historicidade aos propósitos do projeto. O presente corpo teórico é parte essencial da investigação para a materialização do projeto final, como artista, a investigação é parte integrante dos meus projetos. Na metodologia, o corpo teórico resultou de um exercício de ordenação de informação e que se foi tornando um ponto de reflexão para o trabalho prático.
O projeto de doutoramento *Publicar a Estória/História do Livro de Artista em Portugal* inclui na sua componente prática duas vertentes: a vertente artística, com a publicação de livros e a apresentação final da exposição, e a vertente educativa. Neste capítulo, iremos reforçar a argumentação de forma a contextualizar por palavras a componente prática de doutoramento.
A dimensão prática materializa-se em cinco momentos, cada um com um título distinto:
If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck, o primeiro livro publicado por mim, no início do doutoramento em 2014, resultado das primeiras investigações e conclusão do I capítulo da dissertação.
Estórias do livro de artista, coleção de 29 fascículos bilingues (português/inglês) que contêm as entrevistas realizadas ao longo de 2016 aos intervenientes do meio: artistas, editores, livreiros, colecionadores, curadores e bibliotecárias. O registo vídeo destas entrevistas pode ser visualizado online[391].
Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso, manifesto publicado em paralelo aos fascículos, contém fragmentos das entrevistas. Este manifesto é uma exposição escrita sobre o amor dos artistas, editores, livreiros ao livro.
Sala de Leitura, é uma instalação que contém os livros de artista da minha coleção, dos artistas e editores que serviram como estudo de caso ao longo da tese escrita, é uma materialização dos capítulos anteriores. Contém também os livros por mim

[390] *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* é o título do primeiro livro de artista publicado por mim no âmbito do doutoramento.
[391] Estas entrevistas estão online no canal que criei no YouTube, nos sites tipo.pt e ciac.pt.

publicados: *"If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck", Estórias do livro de artista, Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso*. Esta *Sala de Leitura* tomará forma em duas instalações – uma criada para a Galeria Diferença, a outra para a sala de leitura da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. **To book**, é o título do projeto educativo que acompanhou todo o período de doutoramento entre 2013 e 2017, mediado com públicos de todas as faixas etárias, realizado em várias instituições de ensino superior: Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Universidade Autónoma de Lisboa. Realizado também em vários museus: Museu da Luz, Museus Gulbenkian e Museu Berardo. Na Oficina Bartolomeu dos Santos e nas Bibliotecas Municipais de Algés e de Tavira.

O título geral do projeto de doutoramento *Publicar a Estória/História do Livro de Artista em Portugal*, advém da ideia que publicar é, na sua essência, o ato de tornar público, seja através do livro, da exposição ou da mediação.

No que se refere à componente metodológica explico e exponho as escolhas e decisões, tentando dar conta de tudo o que realizei para a componente prática. Passo a apresentar as metodologias para a prática artística. O objeto de estudo deste trabalho foca-se nos intervenientes do meio do livro de artista em Portugal, no início do século XXI – artistas, editores, livreiros, colecionadores e bibliotecárias. São ferramentas de investigação entrevistas a estes intervenientes ligados ao livro de artista em Portugal, as entrevistas são filmadas no ambiente de trabalho dos entrevistados, ou seja, no atelier, livraria, editora ou biblioteca. Estas entrevistas estão estruturadas de forma semelhante, isto é, existe um guião de entrevista, com ligeiras variantes caso a caso, que é fornecido previamente a cada um dos entrevistados[392]. São critérios de escolha para a seleção de artistas portugueses contemporâneos entrevistados - os que publicam livros como obra de arte e para quem esta é uma prática habitual no seu trabalho. Foram escolhidas as editoras que são especializadas apenas na publicação de livros de artista. Selecionados os livreiros que arriscam e apostam na venda apenas de publicações de autor. Os colecionadores de arte com enfoque nas publicações de autor e as bibliotecárias que coordenam as coleções de

[392] Por favor ver anexo com guiões das entrevistas.

livros de artista, em Portugal são todas mulheres. Esta divisão de intervenientes não é estanque, é comum o artista ser também o editor, e por vezes livreiro, ou o livreiro acumular as funções de editor e curador, por exemplo. Passamos a listar os entrevistados, organizados por áreas e por ordem alfabética do primeiro nome:
Artistas: Catarina Leitão, Daniel Blaufuks, Isabel Baraona, Isabel Carvalho, João Penalva, Julião Sarmento, Pedro Barateiro, Pedro Valdez Cardoso, Susanne Themlitz
Artistas editores: André Romão (Atlas Projectos), José Pedro Cortes (Pierre von Kleist), Luís Alegre (Stolen Books), Patrícia Almeida e David Guéniot (Ghost), Tiago Baptista e Catarina Domingues (Façam fanzines e cuspam martelos)
Artistas editores/livreiros: André Cepeda (Inc.), Pedro Guimarães (XYZ Books), Téo Pitella (1359)
Artista/galerista/editora: Irene Buarque **(**Galeria Diferença)
Galerista/editora: Arlete Alves da Silva (Galeria 111)
Editores/curadores/livreiros: Delfim Sardo (Gabinete), Filipa Valladares(Stet), Markéta Condeixa (Livraria da Galeria Vera Cortês), Miguel Wandschneider (Culturgest)
Editores/curadores: Sismógrafo
Editor/livreiro: Rui Silva (Rough'nough)
Colecionadores: Catarina Figueiredo Cardoso, Guy Schraenen, Luíza Teixeira de Freitas, Miguel Mesquita Guimarães
Bibliotecárias/curadoras: Ana Barata (Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian), Sónia Oliveira (Biblioteca da Fundação de Serralves)

A investigação recolhida através destas estas entrevistas serve tanto a componente teórica como a prática, i.e., torna-se o conteúdo desenvolvido nos livros de artista por mim editados e publicados. Este conteúdo explora a história e a estória dos entrevistados. Este processo de análise, que tem como base a entrevista, é complementado com a leitura de bibliografia que permite a contextualização.
São consideradas componentes importantes para a análise dos livros de artista: sinopse sobre o livro, informação sobre a publicação como editora e datas, os assuntos, a forma e o conteúdo, a localização, dimensões, tiragem e, quando faz sentido, as obras que se relacionam. Estas análises incluem também dados sobre o autor como formação, percurso de trabalho e primeiro livro publicado.

De realçar que a consulta à bibliografia e aos livros de artista teve como recurso principal as bibliotecas da Fundação de Serralves e da Fundação Calouste Gulbenkian, que reúnem as duas principais coleções existentes em Portugal.
Foi também entendido como método de investigação a observação de mais de 70 eventos ligados ao livro de artista em Portugal, com o fim de acompanhar as publicações de artistas portugueses da atualidade, em locais como feiras, lançamentos, exposições, conversas ou conferências.[393] A observação de eventos ligados ao livro de artista permite entender quem, onde, quando, o quê, como e porquê contextualiza o meio na atualidade, permite também recolher informação em primeira mão.

[393] Passamos a listar os eventos observados durante o período do doutoramento por ordem cronológica: Feira de Edições Independentes na Zona Franca, 4ª Feira do Livro de Fotografia na Fábrica do Braço de Prata, Feira Morta (várias entre o Verão de 2013 e a Primavera de 2017), Livraria Municipal de Lisboa, livraria da GaleriaVera Cortês, Livraria da Culturgest, Stet, *O que um livro pode* (2014) no Atelier Real, *Uma conversa infinita - livros de artista, ephemera e documentos* no Museu Colecção Berardo, *9000 formas da felicidade – as edições Pulcinoelefante* e *Orpheu acabou- Orpheu continua* na Biblioteca Nacional, *Almada - O que nunca ninguém soube que houve* no Museu da Eletricidade - Fundação EDP, Feira de Edições Carpe Diem – Arte & Pesquisa + conferências, East Art Fair + conferências, 5ª Feira do Livro de Fotografia na Fábrica do Braço de Prata + conferências, Feira d'Almas, Livraria 1359, Paralelo W, Motto-Berlin, Inc. - Livros e Edições de Autor, Gabinete, *O que um livro pode* (2015) no Atelier Real, Masterclass por Daniel Blaufuks na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, *As escolhas dos críticos: Marcel Duchamp* por Delfim Sardo no Museu Colecção Berardo, apresentação de trabalho/conversa com o artista Pedro Barateiro na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, Letra Livre, EDIT - feira + book talks na Galeria Monumental (2015 a 2016), Pangeia – Supercontinent of Independent Publishers com organização de Rough'Nough no Roundabout.Lx e no Espaço Atmosferas, *O que um livro pode* (2016) na Rua das Gaivotas, 6ª Feira do Livro de Fotografia de Lisboa - Arquivo fotográfico + conversa "A prática editorial no contexto académico", *Todos os Livros - Lourdes Castro* exposição na Fundação Calouste Gulbenkian + conversa com Lourdes Castro, Paulo Pires do Vale e Catarina Mourão a partir do documentário *Pelas Sombras* + visita guiada pelo curador + lançamento catálogo da exposição, Zaratan -Festival Múltiplo (2015 e 2016), ZDB - lançamento do livro *Ma vie va changer* da Ghost Editions, Serralves Museu de Arte Contemporânea *Um realismo cosmopolita – O grupo KWY na coleção de Serralves*, Museu Berardo – livraria e exposições, Galeria Diferença – edições, A Ilha – exposições e livraria XYZ, Kunsthalle Lissabon – exposições e edições, Photobook Club sobre o Scopio Photobook Prize, Feira Morta na ZDB + conversa "Editar diferentes realidades", Reverso – Encontro de autores, artistas e editores independentes, ARCO Lisboa – *As tables are shelves* (2016 e 2017), *A saltar do livro – Livros de Pop-up* na Biblioteca Nacional, Projecto Flâneur – Novas narrativas urbanas – conversa sobre fotolivros no Carpe Diem – Arte & Pesquisa, Mercado do Livro França Borges, Livraria da Fundação Carmona e Costa, Livraria do MAAT, *Lourdes Castro Os meus Álbuns de Família um a um* exposição na Culturgest, Sismógrafo, Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, 7ª Feira do Livro de Fotografia de Lisboa no Arquivo Fotográfico + conversas, *Everything is about to happen (Porto) – Livros e Edições de Artista* no Museu de Serralves – Biblioteca, Museu Gulbenkian – Coleção Moderna *Portugal em Flagrante – Operação 1* – visita pelas curadoras, *O que é uma cópia e o que é uma ilustração? As respostas de Amadeo na sua Légende de Saint Julien L'Hospitalier* conferência de Maria Filomena Molder no MNAC, Lançamento do livro *Pure Print Publication* (do qual fui uma das oradoras) na Galeria Diferença, *Work in progress, or Form as a way of thinking* conferência de Stuart Bailley na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, participação na XII Feira Morta com Edições da Sala 5, *Verbovocovisual* na ZDB, Ampersand, Feira do Livro e das Edições de Autor na Escola António Arroio.

É fundamental nos métodos de investigação baseados na prática toda a minha experiência no "fazer" do livro[394]. Dado que a pesquisa decorre em vários níveis: investigação em arte, investigação através da arte e investigação para a arte, a autoedição de livros de artista e a construção da instalação são contaminadas pela investigação teórica, o processo criativo é alimentado pela pesquisa em torno do livro de artista, a sua história ao longo dos séculos XX e XXI.

Christopher Frayling no texto *Research in Art and Design*[395] refere que na investigação feita pelo cientista o assunto existe fora dele, nós podemos acrescentar que na investigação feita pelo artista o assunto existe dentro dele. Frayling refere as três categorias na prática da investigação enumeradas neste parágrafo: *research for art, research through art* e *research into art,* que podemos traduzir por: pesquisa para a arte, pesquisa através da arte e pesquisa em arte. Frayling continua explicitando sobre cada uma – a pesquisa em arte é a mais comum, recorre a *pesquisa histórica, pesquisa estética, pesquisa numa diversidade de perspectivas teóricas sobre arte.*[396]

A pesquisa através da arte é *menos direta mas ainda identificável*[397] inclui *pesquisa de materiais, trabalho de desenvolvimento e pesquisa de ação*[398]. A pesquisa para a arte, que Frayling explica que é usada nos doutoramentos, é a *pesquisa cujo produto final é um artefacto*, onde o *pensamento toma corpo no artefacto*, onde o objetivo não é o conhecimento verbal comunicável mas a comunicação visual. No presente doutoramento a pesquisa para a arte traduz-se nos projetos: *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck, Estórias do livro de artista, Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso* e *Sala de Leitura*.

No trabalho criativo as metodologias e os resultados têm a abertura que caracteriza intrinsecamente a obra de arte. Citando Chuz Martínez: *Levar a sério a investigação*

---

[394] Desde a minha licenciatura na Faculdade de Belas Artes (1991/1998), que trabalho o livro e a biblioteca como referentes. Atualmente, trabalho no livro de artista como autora e como editora. É também fundamental a minha prática na área da instalação, que iniciei durante a minha licenciatura. E toda a prática em exposições, desde 1996 realizei mais de 100 exposições.

[395] FRAYLING, Christopher; *Royal College of Art Research Papers*, Volume 1, n. 1, 1993/94, p. 3-5 Consultado 22 Fevereiro 2016 em http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/79/1372332724-Frayling_Research-in-Art-and-Design.pdf

[396] *Historical research, aesthetic research, research into a variety of theoretical perspectives on art…*

[397] *Is less straight-forward, but still identifiable and visible…*

[398] *Materials research, development work, action research*.

artística significa aceitar que se produziu uma desorganização nas relações entre disciplinas que se ocupavam da arte contemporânea.[399]
Sobre a dificuldade em teorizar sobre a minha prática artística, em usar palavras para referir as artes visuais, venho várias vezes socorrer-me das palavras dos outros, passo a citar as palavras de José Mattoso: *...todas as linguagens, tanto as poéticas como as científicas. Os textos que elas constroem são como diversas interpretações da mesma partitura.*[400]

Um grande período dedicado ao presente doutoramento foi absorvido pelo trabalho de filmagens, edição, transcrições, traduções, revisões de entrevistas e revisão de provas. Um trabalho não científico e não artístico, mas um processo fundamental para chegar à materialização dos meus livros, um processo muito condicionado pela falta de verba que me sobrecarregou com tarefas que poderiam ter sido delegadas em outros colaboradores.

Os livros de artista publicados no âmbito desta investigação refletem o tipo de livros sugeridos por Ulises Carrión, mais concretamente a partir do texto *The new art of making books*, referência essencial que desenvolvemos na próxima secção deste capítulo, aquilo que Carrión escreveu ecoa na minha prática. Sobre as livros autopublicados é apresentada uma reflexão sobre a sua morfologia na secção intitulada *Bookness*. Como o conteúdo dos livros é essencialmente texto, iremos refletir sobre os conceitos de história e estória, que eles contêm, associados a estes conceitos são desenvolvidas reflexões sobre a recolha de entrevistas e sobre a memória. E, por fim, a exposição como sala de leitura, que incluí os livros autopublicados e a minha coleção de livro de artista.
Em paralelo à prática artística desenvolvida no presente doutoramento existiu sempre a prática educativa, a última parte do presente capítulo é uma reflexão teórica sobre a prática educativa e uma breve apresentação sobre os projetos educativos realizados por mim, entre 2013 e 2017, à volta do livro de artista em Portugal.

---

[399] *Taking artistic research seriously means accepting disorganisation in the relations between the disciplines that deal with contemporary art.*
Chuz Martínez, *Clandestine Happiness: What Do We Mean by 'Artistic Research'?*.Consultado 6 abril 2017 em http://www.macba.cat/PDFs/index/00_eng.pdf

[400] MATTOSO, José; *A escrita da História* in *Obras Completas,* vol. 10, Circulo dos Leitores, Lisboa, 2002, p. 11-22

Neste capítulo, após o articular de conceitos ligados à componente artística, são apresentadas e analisadas as diversas práticas: publicar, expor, mediar. Um conjunto de práticas que funciona na mesma sintonia, materializadas nas publicações *"If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck", Estórias do livro de artista, Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso*, nas exposições da *Sala de Leitura* e nas atividades educativas.

6.1. *The new art of making books*

Ulises Carrión (1941, San Andrés Tuxtla – 1989, Amesterdão) é o autor pioneiro na publicação de livros de artista sobre livros de artista[401]. O texto de Carrión *The new art of making books* (1975) e a sua forma de encarar a publicação são referências para o trabalho realizado por mim durante o período de doutoramento, conceptualiza e ajuda a definir o fazer do livro de artista, com tudo o que pode estar associado a este fazer. Segundo o autor, *The new art of making books,* foi escrito originalmente em espanhol, sendo o título uma alusão ao polémico poema do espanhol Lope de Vega (1562/1635) *El arte nuevo de hacer comedias.* A versão completa foi publicada pela primeira vez na revista *Plural*, n. 41, em 1975 na Cidade do México. Mais tarde, uma versão inglesa mais resumida, foi publicada na revista dedicada à poesia visual *Kontexts*, n.6/7, Amesterdão, 1975. Esta versão foi usada para todas as publicações posteriores[402]. A pedido do autor, este texto foi distribuído gratuitamente aos membros do Center for Book Arts, em Nova Iorque, centro que abriu as suas portas em 1974 com o objetivo de ensinar e preservar as práticas do fazer do livro tradicionais e contemporâneas.

Seguem breves excertos que documentam as ideias do texto de Carrión:

"WHAT A BOOK IS
A book is a sequence of spaces.
Each of these spaces is perceived at a different moment – a book is also a sequence of moments.
A book is not a case of words, nor a bag of words, nor a bearer of words.

[401] A biografia e a contribuição de Carrión para a teoria sobre o livro de artista foram apresentadas no capítulo I **De *Book as artwork* a *Publishing as Artistic Practice* - O livro de artista, definição do objecto de estudo**
[402] In *Second Thoughts*, VOID Distributors, 1980, Amesterdão.

Estas palavras de Carrión ecoam na minha prática, nos livros publicados por mim durante o período de doutoramento - *"If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck"* e *Estórias do livro de artista*, na relação do livro com o texto.

A writer, contrary to the popular opinion, does not write books.
A writer writes texts.
(...)
Written language is a sequence of signs expanding within the space; the reading of which occurs in the time.
A book is a space-time sequence

Este fragmento encontra o seu reflexo na pesquisa e no trabalho que realizei sobre a história e a estória.

THE SPACE
(...)
A book is a volume in the space.
It is the true ground of the communication that takes place through words – its here and now.
(...)
The objective manifestation of language can be experienced in an isolated moment and space – the page; or in a sequence of spaces and moments – the book". [403]

Estas palavras sobre espaço têm influência na pesquisa e materialização dos meus livros e da *Sala de leitura.*

[403] Tradução por Amir Brito Cadôr:
O que é um livro
Um livro é uma sequência de espaços.
Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos.
Um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras.
Um escritor, ao contrário da opinião popular, não escreve livros.
Um escritor escreve textos.
(...)
a linguagem escrita é uma sequência de signos que se expandem no espaço; sua leitura ocorre no tempo.
O livro é uma sequência de espaço-tempo.
(...)
o espaço
(...)
um livro é um volume no espaço.
É o solo verdadeiro da comunicação pela palavra impressa – seu aqui e agora.
(...)
a manifestação objetiva da linguagem pode ser considerada em um momento e um espaço isolados – a página; ou em uma sequência de espaços e de momentos – o livro.
CARRIÓN, Ulises, (trad.) CADÔR, Amir Brito; *a nova arte de fazer livros,* Editora C/Arte, s.l., 2011. P. 5 a 9, 12, 22, 23, 29, 30 e 35

Pelas ideias apresentadas em *El nuevo arte de hacer libros,* passamos a ter uma visão sobre o livro de artista que é semelhante à do livro convencional, *que claramente façam referência a livros comuns* (Carrión: 2008.178), geralmente a única diferença entre o livro de artista e o livro convencional está no conceito do conteúdo. Segundo Carrión, *El nuevo arte de hacer libros* foi escrito a pensar num público ligado à literatura, mas deste público houve poucas reações. O texto circulou no contexto das artes visuais, que se tornou também o interesse do próprio autor.

Assim, para Carrión a nova arte de fazer livros é aquela que encara o livro como uma forma autónoma e autossuficiente na qual o livro não é apenas o contentor acidental (Schaeren: 2010. 44). O livro de artista, para Carrión, disponibiliza um espaço onde as palavras e as suas relações se tornam aparentes, a página vazia tem um valor semântico para as letras, as frases, a estrutura do design, as intervenções gráficas, as imagens e outros elementos visuais (Alonso: 2013. 15 e 16)[404]. Os textos da autoria de Ulises Cárrion sobre o livro de artista *The new art of making books* e *Bookworks revisited* tratam a materialidade do objeto textual na obra de arte.[405] Na nova arte de fazer livros Carrión relembra que um escritor não escreve livros, escreve textos. Embora use a linguagem na sua obra Carrión não se considera um escritor, porque usa a linguagem de um ponto de vista não-linguístico.[406]

A visão de Carrión sobre o livro de artista, ou mais exatamente *bookwork*, é segundo as palavras do autor: *Para que o livro de artista seja um livro-obra, é essencial que ele se pareça e funcione como um livro comum. Isto significa que não tenha um tamanho incomum, nenhum material extravagante, nenhum contexto excêntrico.*[407] O livro é uma obra de arte que parece ser um livro, sem ser demasiado estetizado[408] e de

---

[404] *Art? Skill? Technique? – Ulises Carrión's Cultural Strategies and Communication Tactics – Five Reports*, Editado por Juan J. Agius, Ediciones La Bahía, Heras,2013. Consultado 22 Agosto 2014 em http://edicioneslabahia.com/pdf/libro-ulises-carrion.pdf

[405] Moeglin-Delcroix, *On books*, p. 108

[406] Estou a usar as palavras do próprio Carrión: *I do not call myself a writer, because I use language, as I say, from a non-linguistic point of view. In* SCHAEREN, Guy; *Ulises Carrión - Dear reader. Don't read.,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016, p. 20

[407] *For an artist's book to be a bookwork it's essential that it looks and functions like an ordinary book. That means no unusual size, no extravagant materials, no eccentric context.* Carrión, *On books, Other books,* 1986, p. 192

[408] O folheto do Museo Reina Sofia para exposição *Dear reader. Don't read* tem uma citação de abertura de Carrión: *Todas las piezas tienen en común su rechazo de la discursividad. No pretenden ser veraces ni bonitas. Cada pieza es una serie de [...] unidades que se desarrolla de acuerdo con unas reglas sencillas. Su comienzo y su final son arbitrarios. Pueden continuar indefinidamente. Deben continuar. Continúan.*
Consultado 20 Junho 2017 em
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/ulises_carrion_espanol_web.pdf

baixo custo. A diferença do livro de artista em relação ao livro convencional, neste sentido, está na concepção. A página que serve de estrutura ao livro tem um papel ativo na construção do próprio livro. No ensaio *Bookworks revisited* (1979), Carrión faz uma comparação entre a página do livro – com margem branca e texto centrado, e a página do jornal – mais dinâmica do que do livro, pode ser lida a partir de vários pontos. Como acontecia na pintura cubista, que oferece vários pontos de vista simultâneos sobre o mesmo objecto. Sobre a primeira frase em *The new art of making books*: *Um livro é uma sequência de espaços,* Carrión considera que foi isso que Mallarmé nos mostrou – a linguagem impressa na página gera espaço.[409] O espaço da superfície da página e o espaço do conteúdo do livro.

Sobre a ideia que *Um livro é uma sequência de espaços* gostaríamos de complementar com um outro texto contido no livro *Species of Spaces and other Pieces* de Georges Perec, na introdução o escritor explica que este é um livro sobre espaço, não sobre o vazio mas antes sobre o que está à volta ou dentro desse vazio. Continua explicando que os espaços estão à mão, nós vivemos no espaço, cidades, ruas, casas, quartos, mesas... Sobre o espaço da página Perec escreve: *É assim que o espaço começa, com palavras apenas, sinais traçados na página em branco. (...) Mas nem é preciso fechar os olhos para que o espaço evocado por essas palavras, apenas um espaço de dicionário, um espaço em papel, se torne vivo.*[410]

Ulisses Carrión foi também pioneiro e inspirador no modo como tornou a distribuição uma forma de arte, o autor dava especial atenção à distribuição e circulação das obras, como trabalho integrante na produção do artista, por serem estas que causam o movimento e a comunicação de ideias. No ensaio escrito em 1979 *Personal Worlds or Cultural Strategies?* Carrión clarifica: *Onde está a fronteira entre o trabalho do artista e a organização e distribuição reais do trabalho? Quando um artista se preocupa em escolher um ponto de partida, ao definir o âmbito, ele tem o direito de incluir a organização e distribuição do trabalho como elementos de seu próprio trabalho e, ao fazê-lo, o artista está a criar uma estratégia que será transformada num elemento formal constituinte do trabalho acabado.*[411]

---

[409] in *Bookworks revisited,* p. 65

[410] *This is how space begins, with words only, signs traced on the blank page. (...) But you don't even need to close your eyes for the space evoked by these words, a dictionary space only, a paper space, to become alive.* PEREC, Georges, *Species of Spaces and other Pieces,* Penguin Books, Londres, 1974, p. 13, tradução do francês por John Sturrock.

[411] *Where does the border lie between artist's work and the actual organization and distribution of the work? When an artist is concerned about choosing a starting point, while defining the scope, he has*

Outro aspecto relevante na obra de Carrión foi a transformação da livraria Other books and so, aberta em 1975, no arquivo Other books and so Archive, em 1979. Carrión considera o arquivo uma obra de arte:

O arquivo também é um produto de um desenvolvimento teórico meu, que é - eu percebi cada vez melhor que a minha ideia de arte não se restringe à realização dos objetos ou eventos. Eu tento aceitar todos os elementos não estéticos no meu trabalho, para que se possa ver a diferença entre um livro tradicional e um livro de artista. Um livro tradicional é feito por pessoas diferentes. Uma pessoa é responsável por toda a produção do livro de artista: pelo conteúdo, pela forma, por tudo. Também se pode comparar isto com o arte. Na arte tradicional tem-se um grande número de pessoas especializadas: o artista, o galerista, o crítico de arte, e assim por diante, enquanto aqui o artista é responsável por todos esses elementos. Para mim, um arquivo é uma tentativa de perceber isso na realidade, pois considero um arquivo como uma obra de arte.[412]

Em modo de conclusão - o fundamento principal para a autoedição, é repensar o espaço do livro no próprio livro, como refere Carrión. Ele é um autor que pensa o objecto livro em relação a um conteúdo que é texto. Que expande as possibilidades do códex, expande a materialidade própria do livro, mantendo no livro de artista a aparência do livro convencional, a sequência coerente de páginas e por consequência o processo de leitura. Com o arquivo Carrión expande a reflexão sobre a arte, o fazer da arte, que não está condicionado ao fazer de objetos, fazer arte é também fazer trabalho não estético. Algo onde me revejo no fazer da minha *Sala de leitura*. Para a exposição *Dear reader. Don't read* João Fernandes escreve no catálogo sobre

---

the right to include the organization and distribution of the work as elements of his own work and, in doing so, the artist is creating a strategy which will be turned into a formal element constituent of the finished work.

[412] *The archive is also a product of a theoretical development of mine, which is that I have come to realize more and more clearly that my idea of art does not restrict itself to the making of the objects or to events. I try to admit all non-aesthetic elements into my work, so that you can see the difference between a traditional book and an artist's book. A traditional book is made by different people. One man is responsible for the entire production of an artist's book: for the content, for the form, for everything. You can also compare that with art. In traditional art you have a great number of specialized people: the artist, the gallery owner, the art critic, and so forth, while here the artist is responsible for all of these elements. For me an archive is an attempt to realize that in reality, for I consider an archive to be an artwork.* João Fernandes, "Art as subversion: make and remake to make anew", *in* SCHAEREN, Guy; *Ulises Carrión - Dear reader. Don't read.,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016, p. 43 e 44

Carrión: *Ele resistiu à distinção segundo a qual a arte é aquilo que é produzido por artistas e cultura o que uma sociedade faz com o que os artistas produzem.*[413]

6.2. *Bookness*

Entende-se por *bookness*[414] as qualidades ligadas ao livro, à sua morfologia - a relação capa, contracapa, página, página dupla, tipo e gramagem do papel, impressão, encadernação, dobragem, corte, encarte, texto, imagem, cor, sequência, narrativa e design, a relação entre todos estes elementos. Nos países de língua inglesa também se aplica o termo *bookness* a qualquer objecto que partilhe as propriedades de um livro no formato códex.

Nos livros de artista editados no âmbito do presente doutoramento são exploradas as especificidades da forma e do material do códex, a partir da sua estrutura convencional: capa, lombada, contracapa, folhas de guarda, folha de rosto, página impar, página par, cólofon. O livro é pensado na forma mais pura do códex, da página e respectiva sequência.

Sobre a ideia de morfologia ou *bookness* de um livro o conto de Jorge Luis Borges (1899-1986), *A Biblioteca de Babel,* representa um tratado sobre esta ideia, sobre as formas que a matéria livro pode tomar. São descritos vários livros que existem nos hexágonos da biblioteca. Transcrevemos algumas dessas descrições:

O grande livro circular de lombada contínua, que segue a toda a volta das paredes.

(...)

Cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta, também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam nem prefiguram o que dirão as páginas.

(...)

... a natureza informe e caótica de quase todos os livros. Um (..) constava das letras MCV malevolamente repetidas da primeira linha até à última. Outro (muito

[413] *He resisted the distinction according to which art is that which is produced by artists and culture that which a society does with what artists produce.* Guy Schraenen, "A story to remember", *in* (Conceito) SCHAEREN, Guy; *Ulises Carrión - Dear reader. Don't read.,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016, p. 19

[414] *Bookness* é uma palavra sem tradução exacta para português.

consultado nesta zona) é um simples labirinto de letras, mas a penúltima página diz Ó tempo tuas pirâmides.[415]

Os elementos do livro enquanto objecto físico, segundo Keith A. Smith, são: a encadernação (que determina o tipo de livro), páginas, texto e/ou imagem, o folhear, o expor (Smith: 2003. 323). Outros elementos que incluo como parte do livro dizem respeito ao tipo de papel e de impressão, por exemplo a impressão em *offset*, serigrafia, risografia, tipografia ou digital dão resultados distintos.
Para a concepção de um livro de artista é definida estrutura, materiais e técnicas, que estão todas em coerência com o conteúdo. Passamos a apresentar a terminologia - a estrutura de um códex inclui: lombada, coifa, goteira, entalhe, pasta da frente ou capa, pasta posterior ou contracapa, miolo ou bloco, folhas – cujos planos anverso e reverso formam páginas, fólio, folha de rosto, assinatura, guardas e seixas. O material que constitui a grande maioria dos livros é papel. A escolha das técnicas define o tipo de acabamentos do livro ao nível da encadernação e impressão.
Outra das qualidades ligadas ao livro é o folhear, este ato confere várias ordens de leitura ao mesmo - do principio para o fim, vice-versa ou o começar e acabar em qualquer página; o folhear acrescenta ao livro também a dimensão do tempo. No formato códex, por exemplo, nunca é possível percepcionar o livro completo, o livro é percepcionado aos pedaços, por páginas. Podemos criar uma ideia total do livro, mas isso apenas ocorre na mente.
Sobre a *bookness* ou a morfologia dos livros publicados por mim no âmbito do doutoramento - *"If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck"* e *Estórias do livro de artista* – os seus aspectos serão desenvolvidos ao longo deste capítulo.

6.3. A história e as estórias

Momento para refletir sobre a história, a estória, a memória e o recurso a entrevistas para dar sustento a todas elas.
Os livros de artista, por mim publicados, têm como conteúdo essencial o texto, entende-se por texto todo o discurso fixado pela escrita (Paul Ricoeur:1986.146). A questão que Ricouer levanta, na sua trilogia – *Tempo e Narrativa*, prende-se com o

[415] BORGES, Jorge Luís. *Ficções*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, s.d., páginas 84, 85 e 86. Tradução Carlos Nejas

entender a narrativa sobretudo como uma ferramenta operativa que permite localizar no espaço e no tempo as ações que resultam da vida, do quotidiano, das experiências humanas, o texto materializa o tempo, torna-o passível de ser entendido.
Mas ambos – livro e texto são pensados um em relação ao outro, como refere Carrión – um livro não é só um contentor de palavras. O texto, que é o conteúdo dos meus livros, tem uma dimensão plástica que usa a linguagem, eu não escrevo como uma escritora, eu uso texto e linguagem como uma artista plástica. Sobre este uso que faço de texto como meio vem da ideia da artista como contadora de estórias, estórias estas que me foram passadas oralmente e das quais me aproprio. Estes textos evocam memórias de outros, eu pego nesses memórias e partilho com outros, crio a possibilidade de disseminação.

Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* estória e história têm as seguintes definições:

Estória*: narrativa de cunho popular e tradicional. Etimologia inglês story, narrativa em prosa ou em verso, fictícia ou não, com o objectivo de divertir e/ou instruir o ouvinte ou o leitor.*

História*: conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade, segundo o lugar, a época, o ponto de vista escolhido 2 ciência que estuda eventos passados com referência a um povo, país, período ou indivíduo específico 3 a evolução da humanidade ao longo do seu passado e presente; sequência de acontecimentos e factos a ela correlatos.*[416]

De acordo com o pensamento do filósofo francês Jacques Ranciére (1940), para pensarmos a realidade temos que a ficcionar. A tradução para inglês do livro *The politics of aesthetics* contém o capítulo *Is History a Form of Fiction?*, no qual Ranciére responde à questão: *Quais são as conexões entre a História em que estamos "envolvidos" e as estórias contadas (ou desconstruídas) pela arte narrativa?*[417], na resposta a esta questão Ranciére reflete como estória e história são indissociáveis: *Escrever história e escrever estórias está sob o mesmo regime de verdade. Isto não tem nada a ver com a tese sobre a realidade ou a irrealidade das coisas. Pelo contrário, é claro que o modelo de fabricação de estórias está ligado a uma certa ideia da história como destino comum, com a ideia daqueles que "fazem história", e*

[416] *In Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa,* p. 1631 e p. 2001
[417] *What are the connections between the History we are 'involved' in and the stories told (or deconstructed) by narrative art?* Questão lançada por Muriel Combes e Bernard Aspe para a sua publicação *Alice* e incluída no livro *The politics of aesthetics*, p. 38 e 39

esta interpenetração da lógica dos factos e da lógica das estórias são específicas para uma época em que todos são considerados participantes na tarefa de "fazer" a história.[418]

Sobre a ideia de ficção Ranciére continua:

... a "lógica das estórias" e a capacidade de atuar como agentes históricos vão juntas. A política e a arte, como formas de conhecimento, constroem "ficções", isto é, rearranjos materiais de sinais e imagens, relações entre o que se vê e o que é dito, entre o que é feito e o que pode ser feito.[419]

A este respeito, o historiador Hayden White (1928) defende que a escrita da história está inexoravelmente ligada à escrita da literatura, porque assenta sobre a narrativa. O historiador processa o material, os eventos, e torna-os num discurso em prosa de narrativas, em estórias. Narrativas que conciliam o biográfico e o pessoal com aquilo que é do foro social. Na narrativa estão incluídos os elementos da narratologia ou teoria da narrativa: acontecimentos, tempo, lugar, sequências, ritmo, frequência, personagens, espaço, narrador, comentários e descrições.[420]

Sobre a história e a sua escrita completo com uma citação do historiador José Mattoso: *...a História não é a realidade. A escrita não é senão um conjunto de palavras evocadoras de sons que pretendem lançar uma ponte entre o sujeito e a realidade. Como sons mediadores que pretendem ser, convidam a descobrir a realidade.*[421]

A história do livro de artista em Portugal no século XXI foi recolhida através de depoimento oral sem historiografia, concentra-se nas pessoas, nas suas experiências e

---

[418] *Writing history and writing stories come under the same regime of truth. This has nothing whatsoever to do with a thesis on the reality or unreality of things. On the contrary, it is clear that a model for fabrication of stories is linked to a certain idea of history as common destiny, with an idea of those who 'make history', and that this interpenetration of the logic of facts and the logic of stories is specific to an age when anyone and everyone is considered to be participating in the task of 'making' history.* Op. cit. , p. 39

[419] *... the 'logic of stories' and the ability to act as historical agents go together. Politics and art, like forms of knowledge, construct 'fictions', that is to say material rearrangements of signs and images, relationships between what is seen and what is said, between what is done and what can be done.* Op. cit. , p. 39

[420] Estes elementos da teoria da narrativa foram definidos por Tzvetan Todorov e Mieke Bal em 1985.

[421] MATTOSO, José; *A escrita da História* in *Obras Completas,* vol. 10, Circulo dos Leitores, Lisboa, 2002, p. 11-22

perspectivas, num processo denominado de *history from bellow*, diferente da história política, que se foca nas ações dos líderes.[422]

A fundamentação teórica apresentada nos capítulos anteriores é baseada num "fazer da história", no "saber como aconteceu". Voltando a Gombrich, ao livro que escreveu aos 26 anos e em apenas seis semanas, *Uma pequena história do mundo* (no original *Eine kurze Weltgeschichte fur junge Leser*, 1935) começa com:

Todas as histórias começam com "Era uma vez". A nossa história também vai começar assim. (...) Por trás de cada "Era uma vez", há sempre outro. (...) É isso que se passa com o "Era uma vez". Não se consegue ver onde acaba.

(...)

Se também perguntares: "Como é que isso aconteceu?", vais estar a fazer perguntas sobre História. Não uma história qualquer, mas a nossa história.[423]

A organização cronológica dos capítulos anteriores mostra um estudo diacrónico, numa sucessão de artistas que pode ser vista como um *continuum*, mas o fazer de uma história de livro de artista por vezes é descontinuo, hoje visualizamos as camadas de tempo passado sem serem camadas estanques. Neste estudo evitamos o historicismo de estabelecer um laço causal entre os diversos momentos da história. Segundo Walter Benjamin, no texto "Teses sobre a Filosofia da História", *nenhuma realidade de facto é nunca, desde o início, a título de causa, um facto já histórico. Torna-se tal, a título póstumo, através de acontecimentos que podem ser separados dela por milénios*[424]. É o meu olhar atual sobre épocas anteriores determinadas. Citando novamente Benjamin no mesmo texto: *A história é o objecto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogéneo e vazio, antes formando um tempo pleno de "agora".*[425]

Sobre a História, sobre as relações entre o presente, o passado e o presente, sobre como olhei o passado a partir de pontos de vista diferentes, passados pelos livros

---

[422] *History from bellow* foi um termo usado pela primeira vez em 1932, por Lucien Febvre, acerca da *história das massas e não das vedetas*. Em 1966 E.P. Thompson escreveu o ensaio intitulado *History from bellow,* que se desenvolveu como forma de fazer historiografia na década de 1970. (Informação recolhida na Wikipedia).

[423] GOMBRICH, E.H.; *Uma pequena história do mundo*, Tinta da China, Lisboa, 2013, p. 25 e 28. Tradução Raquel Mouta

[424] Texto incluído no livro *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água Editores, 1992, p. 169. Tradução Manuel Alberto

[425] BENJAMIN, Walter, op. cit. p. 166

realizados desde William Blake a Lourdes Castro, passo a citar o historiador José Mattoso:

A apreensão do real em todas as suas facetas implica que se ponham em jogo todas as faculdades de observação, não apenas as racionais, mas também as volitivas, o que corresponde a dizer que os sentidos do corpo e do espírito se deverão abrir de tal modo ao real, que ele seja como que interiorizado, absorvido, captado em nós mesmos. Este exercício é, por isso, um ato de amor. Um amor em plena acepção da palavra, isto é, que não é contaminado pela tentação de possuir, dominar ou destruir, mas que mantem intacta a alteridade (...) a atitude contemplativa permite apreender a realidade como fonte de lucidez, como meio do qual se respira, como base de sustento[426].

As estórias presentes nos meus livros de artista são estórias de outros tornadas texto escrito, narradas na primeira pessoa. No meu projeto inicial propunha reescrever as estórias dos entrevistados, com o avançar das entrevistas tornou-se claro que o indicado seria manter as palavras ditas por cada um dos entrevistados, em vez de criar uma narrativa minha, para não perder informação, causar alterações ou deturpações às ideias de cada pessoa que testemunha a sua prática dentro do livro de artista.

O recurso a texto escrito, nos meus livros, vem do desejo de trabalhar com as imagens mentais. A imagem mental é uma "impressão de ver", de visualizar enquanto se lê um texto[427]. Estando a imagem mental ligada às memórias, esta transforma-se, flui, muda, em cada pessoa – e nesta em cada tempo e em cada lugar. As imagens são uma constante no nosso cérebro, António Damásio (1944) refere a produção de imagens que ocorre em contínuo no cérebro, este é visto como uma sala de montagem e nós como cineastas mentais[428]. Sendo a memória algo instável, algumas das estórias podem tomar contornos de ficção, embora partam de um registo de verosimilhança dos depoimentos dos informantes.

O trabalhar com a história e a estória tem como objetivo valorizar e conservar a memória sobre o fazer do livro de artista em contexto português. Sendo a memória

[426] MATTOSO, José; *A escrita da História* in *Obras Completas,* vol. 10, Circulo dos Leitores, Lisboa, 2002, p. 11-22

[427] Para Roland Barthes a ideia de texto como construção é algo que se altera continuamente através dos processos de leitura (Drucker: 1994.40).

[428] Lançamento do livro *O livro da consciência*, 2010, na Fundação Calouste Gulbenkian.

uma das faculdades que usamos para preservar e relembrar estados de consciência passados, escolhemos uma metáfora descrita por Gombrich sobre a memória:
É como um poço sem fundo. (...) Vamos então pôr um bocado de papel a arder e deixá-lo cair nesse poço. O papel vai caindo devagarinho, descendo cada vez mais. À medida que cai, o papel vai iluminando as paredes do poço. Consegue ver? O papel vai descendo cada vez mais. Agora já está tão fundo que parece uma estrela minúscula nas profundezas escuras. Cada vez fica mais pequeno e mais pequeno... e desaparece.
A nossa memória é como este bocado de papel. É com ela que nós iluminamos o passado.[429]

Tal como tinha explicitado na introdução do presente capítulo, sobre a metodologia usada para recolha de estórias, a seleção dos entrevistados teve como critério serem representativos do contexto atual do livro de artista em Portugal, especialistas que fornecem esclarecimentos nas áreas que lhes competem.
Na recolha, realizada através de entrevistas, pretendemos recuperar e evocar memórias/informações sobre coisas específicas ligadas ao fazer do livro de artista. Na amostra de entrevistados, o grupo de intervenientes com maior representatividade são os artistas/editores. Eu, a entrevistadora, e entrevistados partilhamos as experiências de sermos artistas que concebemos livros/publicações de autor, somos editores e publicadores.



6.1 Entrevista com Daniel Blaufuks, Galeria Vera Cortês, 16 Dezembro 2016

As entrevistas têm um objetivo documental, o plano para as entrevistas pretende refletir sobre os quês o os porquês de fazer, editar, publicar, vender, colecionar,

[429] Gombrich, *Uma pequena história do mundo,* p. 26. Tradução Raquel Mouta

catalogar, mostrar, adquirir, preservar, ensinar e divulgar o livro de artista em Portugal. Os assuntos desenvolvidos nas entrevistas são biográficos, memórias, opiniões e análise sobre os livros, com a possibilidade de os entrevistados ampliarem o leque de assuntos. A todos os entrevistados foi fornecido um guião prévio[430] com perguntas, que era seguido na filmagem das entrevistas ao ritmo definido pelo entrevistado. O guião prévio tem uma estrutura semelhante de entrevista para entrevista - começa com a biografia do entrevistado, passa a questões sobre a atividade do entrevistado, segue com questões de opinião sobre o livro de artista e termina com a apresentação de livros. As perguntas são adaptadas caso a caso. Para cada um dos entrevistados foi realizada uma pesquisa prévia sobre a biografia, as exposições, os livros publicados e a restante obra[431]. Todas as entrevistas foram presenciais[432], as entrevistas aos artistas decorreram nos seus ateliers ou exposições, aos livreiros nas suas livrarias, aos colecionadores nas suas casas e às bibliotecárias nas suas bibliotecas. Durante as filmagens das entrevistas, antes de as iniciar, expliquei sempre ao entrevistado como se ia processar a entrevista, qual o alinhamento das perguntas e o objetivo. A duração das filmagens variou entre 20 minutos e duas horas. A variedade de pessoas entrevistadas – artistas, editores, livreiros, colecionadores, bibliotecárias permite uma diversidade de ângulos sobre o tema comum – o livro de artista em Portugal no século XXI. As entrevistas proporcionam o revelar de projetos, opiniões, reflexões que não estavam acessíveis por exemplo quando se consulta o site do artista. E estas informações são fornecidas na primeira pessoa.

As entrevistas estão disponíveis em dois formatos – publicadas em livro, versão bilingue português/inglês, e em formato vídeo, disponíveis online num canal no YouTube[433], com o objetivo de tornar acessível a minha pesquisa a outros. As

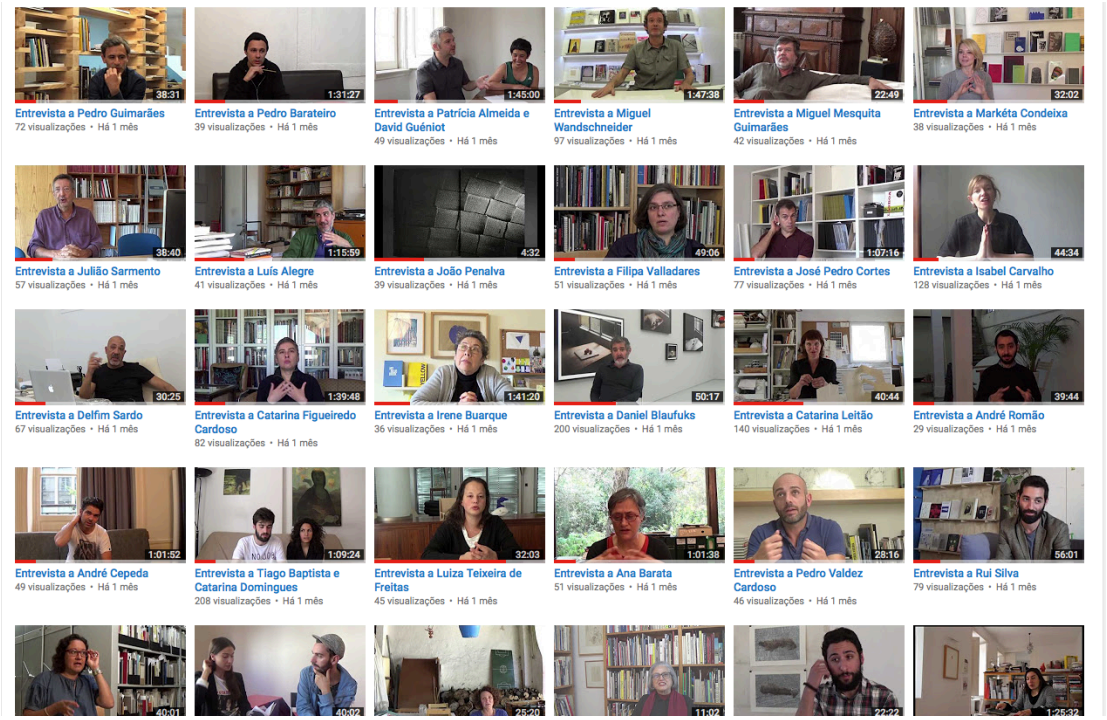
[430] Todos os guiões podem ser consultados no anexo.

[431] Por exemplo sobre os artistas escolhidos, na sua maioria, é fácil ter acesso à sua biografia e às obras que são expostas com regularidade. Nalguns casos os livros de artista são obras com um acesso mais difícil, não referidas nas biografias e não incluídas nas exposições.

[432] À exceção de uma única entrevista que foi respondida por e-mail.

[433] https://www.youtube.com/channel/UCFyU3DS58V-7zgl-Idlhc4w/videos
No Youtube está disponivel o seguinte texto de apresentação:
Entrevistas realizadas no âmbito do doutoramento de Ana João Romana
Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal
Série de 30 entrevistas, realizadas em 2016, a intervenientes ligados ao livro de artista em Portugal: artistas, editores, livreiros, colecionadores, curadores e bibliotecárias. Nestas entrevistas são tratadas questões biográficas, questões sobre a atividade específica de cada entrevistada/o, questões de opinião sobre o livro de artista e a apresentação de livros. A variedade de entrevistadas/os permite uma

entrevistas ficaram disponíveis no YouTube em Junho de 2017 e no final da primeira semana já tinham ultrapassado as mil visualizações.[434]



6.2. Página web do canal do Youtube, Ana Romana, 2017

Os vídeos das entrevistas têm pouca edição, a maior parte das entrevistas estão completas, respeitei o ritmo de cada entrevistado. Para os vídeos foi feito um genérico de abertura com uma sequência cronológica de capas de livros, desde o livro de Amadeo de Souza-Cardoso *A Lenda de S. Julião Hospitaleiro* até ao livro *Practices in the void* de Tiago Baptista, um dos artistas entrevistados mais jovem. A sequência de fotografias de capas de livros, que se vão acumulando umas sobre as outras, decorre ao som de batidas cardíacas. A escolha deste som remete para a citação de abertura desta dissertação *There is no such thing as art, there is only artists.*[435] Os créditos no final do vídeo apresentam os nomes de toda a equipa técnica, cada nome também surge ao ritmo de cada batida cardíaca.

---

diversidade de ângulos, na primeira pessoa, sobre o tema comum – o livro de artista em Portugal no século XXI.
Edição Inês Marques
Apoio Fundação para a Ciência e a Tecnologia
2016

[434] Como gestora do canal recebo análises por exemplo sobre as principais áreas geográficas onde visionam os vídeos, entre 11/06/2017 e 08/07/2017, tinham sido: Portugal, Espanha, Brasil, Noruega, Reino Unido e Alemanha. Quanto ao género do público, para o mesmo período, foi 48% masculino e 52% feminino.

[435] Gombrich, *The Story of Art*, 1950, p.21



6.3 Still do genérico de abertura para vídeos das entrevistas online, Ana Romana, 2016

A existência das entrevistas nos dois suportes permite a preservação e circulação física, no formato livro e a partilha digital, no formato vídeo.

Introduzimos esta secção sobre histórias e estórias com Paul Ricoeur e concluímos com o mesmo autor. À pesquisa histórica e ao escrever da história Ricoeur chama operação historiográfica, esta operação é uma atividade que produz uma representação verbal de uma parte do passado como texto.[436] Para Ricoeur a memória traz presente a coisa ausente, a memória sendo do passado pode se revelar através da narrativa, a narrativa pode ter uma dimensão cronológica, de sequência de acontecimentos, do contar de acontecimentos – a história e a estória; ou uma dimensão temporal não cronológica. Essa memória narrativa pode se revelar em duas estâncias – a recordação e a rememoração. A recordação é uma memória passiva, involuntária; a rememoração é uma busca, um esforço espiritual.

[436] Sobre Ricoeur na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, consultado 20 Abril 2015 em http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/

The new art of making books, Bookness, A história e as estórias contém ideias que alimentam a componente prática do doutoramento, principalmente a publicação dos fascículos *Estórias do livro de artista.* Publicações que são simultaneamente um livro de artista e um livro de referência, no sentido em que o seu conteúdo compila informação sobre um tema específico.
Passamos a uma descrição, reflexão e documentação do trabalho prático realizado e a apresentar num futuro próximo.

6.4. *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*

If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck é o título do primeiro livro autopublicado no âmbito do meu projeto prático de doutoramento, é uma apropriação de uma definição de livro de artista apresentada por Lawrence Weiner, em 1989, num simpósio sobre livros de artista, publicada na revista Umbrella no ano seguinte. Esta citação de Lawrence Weiner faz uma possível conclusão ao tema abordado no I capítulo – definir o que é um livro de artista.
If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck reúne uma seleção de possíveis definições de livro de artista. Na introdução podemos ler:
Este livro apresenta uma seleção de trinta definições de livro de artista, realizada a partir de uma vasta pesquisa que decorreu entre 2003 e 2013, *e agora publicada no âmbito da minha investigação para doutoramento. (...) todas as definições incluídas neste livro aparecem na língua original em que foram publicadas: inglês, francês e português.*
Ainda sobre o conteúdo do livro, Woody Leslie escreve na resenha crítica publicada na revista JAB#37[437]:
Tanto um livro de artista como um livro de referência, "Se caminha como um pato e fala como um pato, é um pato" é uma coleção de citações que abordam a definição de livros de artista (...) Abrangendo um período de quase 40 anos de 1972 a 2010, e organizado cronologicamente, as citações mostram com êxito a imagem de um termo famoso difícil-de-definir, deixando claro que não tem uma definição única.

[437] *Both an artist's book, and a reference book, "If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck" is a collection of quotes addressing the definition of artists' books (...) Spanning a nearly 40 year period from 1972 to 2010, and arranged chronologically, the quotes successfully paint a picture of a famously difficult-to-define term by making it clear it has no single definition.* JAB#37, Spring 2015, p.59

O conteúdo texto define a forma do livro - a capa contém o vazio do título com letras em stencil cortadas a laser sobre a cartolina branca, deixando antever o papel de guardas. A escolha do papel marmoreado como papel de guardas prende-se com o sentido clássico do livro códex, os incunábulos impressos no Renascimento tinham as guardas em papel marmoreado, estes papéis passaram a ser usados em substituição do papel branco porque tornavam os livros únicos e permitiam camuflar as manchas deixadas pela cola.



6.4 Ana João Romana, "*If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck"*, 2014

Segue-se a folha de rosto que contém o meu nome, o título e o subtítulo *Some possible definitions of artist's book.* O texto de introdução em português e inglês intitulado "De *Book as artwork* a *A Manifesto for the Book,* algumas possíveis definições", do qual transcrevemos outro excerto que explicita qual o conteúdo que se segue nas páginas seguintes do livro:

Foram escolhidas algumas definições escritas entre os anos 70 do século XX e a actualidade, começam com o livro de Germano Celant ***Book as artwork*** *até* ***A Manifesto for the Book*** *editado por Sarah Bodman e Tom Sowden. Assim, as definições citadas revelam as várias perspectivas de intervenientes do meio: artistas, críticos, curadores, bibliotecários, coleccionadores, professores e estudantes.*

Com estas possíveis definições espero clarificar algumas ideias ligadas à categoria artística do livro de artista, sabendo de antemão que não existe uma definição precisa de livro de artista. Não existem definições estanques para qualquer categoria artística, é da natureza dos artistas ultrapassar e redefinir fronteiras na arte.

Na última página do livro está uma breve ficha técnica que contém o nome do designer, ISBN, copyright, tiragem e ano[438].

Na contracapa estão cortados os vazios que correspondem aos cheios nas letras da capa, estes vazios mantêm as aspas do título e deixam também ver a folha de guarda marmoreada.

A encadernação é feita com um caderno de 6 fólios cosido com fio100% linho. Sobre os restantes acabamentos – o miolo do livro é de papel Munken Pure cream 80g, com impressão digital, a capa é gravada a laser sobre cartolina Olin, todos os exemplares são diferentes nos marmoreados do papel de guardas. O livro tem como dimensões 20,2x14,4cm, portanto aproxima-se do formato bolso.

If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck foi lançado no dia 18/04/2014, no evento *O que pode um livro*, no Atelier Real, em Lisboa. A tiragem de 50 exemplares esgotou num ano.

Sendo *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* o primeiro livro autoeditado, no âmbito do doutoramento, este serve de reflexão sobre o que é para um/a artista autoeditar no século XXI, usamos as palavras que o curador Gregorio Magnani escreveu para a exposição *Everything is about to happen*[439]:

... o modo como os artistas veem nas novas possibilidades de distribuição uma forma de criar a sua própria comunidade, em vez de se integrarem na comunidade global. Tornando-se autoeditores, ou optando por confiar num vasto universo de pequenas editoras dirigidas por artistas, ousadas e frequentemente efémeras, os artistas podem agora adotar o livro como meio para expressarem as suas preocupações estéticas, os seus desejos e as suas ambições, independentemente do apoio e da validação institucionais. Na periferia do nosso mundo da arte dominado pelo capital, os livros de artista deram origem a uma comunidade baseada no poder criativo de experiências partilhadas. Aqui, a criatividade prospera numa rede paralela assente

[438] Design António Faria, ISBN 978-989-20-4690-7, edição 50 exemplares, 2014

[439] *Everything is about to happen (Porto): Livros e edições de artista*, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 15 Outubro 2016 – 12 Fevereiro 2017, brochura da exposição, sem número de página. Texto publicado em português e inglês, tradutor não identificado.

em baixos custos, investimentos afetivos elevados, validação de pares por pares, partilha de conhecimentos e coesão social.

6.5. *Estórias do livro de artista*

Estórias do livro de artista é uma coleção de 29 fascículos reunidos num volume. Cada fascículo tem como título o nome da/o entrevistada/o e contem a transcrição da entrevista realizada a essa pessoa, num texto bilingue português/inglês. As entrevistas tornam-se estórias. Sobre o conteúdo e conceitos destes fascículos vários aspectos foram desenvolvidos em *6.3. A história e as estórias*, aqui apresentamos outros aspectos mais práticos:

Todas as entrevistas publicadas em livro têm como título e subtítulo - o nome do entrevistado, o espaço e o tempo onde foram realizadas, isto é, local e data.

Para o conteúdo dos fascículos a transcrição das entrevistas foi feita por mim, esteve em consideração a relação entre a linguagem oral e a linguagem escrita. A linguagem oral é mais espontânea e informal, na passagem desta à linguagem escrita passa a haver uma maior preocupação gramatical. Na linguagem oral existem mais repetições de palavras, rupturas na construção da frase ou frases inacabadas, omissão de termos nas frases, entoação, timbre, ênfase, pausas, velocidade... que na entrevista escrita são apenas traduzidas por sinais de pontuação[440]. Na entrevista filmada vemos os gestos, as expressões faciais, a postura e todas elas completam a comunicação.

Para a transcrição das entrevistas foi adotado o livro de estilo do jornal *Público*, Este livro de estilo define *um conjunto de regras técnicas e deontológicas que se inspiram em critérios de bom senso, bom gosto e rigor profissional. Inclui princípios, regras e procedimentos.*[441] Segui este livro de estilo porque o jornal *Público* é para mim um jornal de referência, que leio diariamente. Nas entrevistas realizadas para conteúdo dos livros são intencionalmente absorvidas regras e técnicas do jornalismo, mas o meu olhar sobre a entrevista é o de artista. Nas transcrições existem três tipos de entrevistas – há entrevistados que não leem as perguntas e vão mudando de assunto de acordo com o guião, há outros entrevistados que leem cada uma das perguntas em voz alta antes de responder, e houve um único entrevistado que me pediu para eu lhe

[440] Talvez por esta razão se usem hoje em dia tantos emojis na escrita de mensagens!
[441] AA.VV.; *Livro de Estilo,* Público, Lisboa, 1998

colocar as perguntas ao longo da filmagem da entrevista. Na redação da entrevista a minha decisão foi manter toda ou quase toda a informação dada pelo entrevistado.
A tradução para inglês das entrevistas foi também feita por mim. Depois desta fase as entrevistas escritas passaram por duas revisoras e eu fiz a revisão de provas.
Para concluir sobre o conteúdo dos fascículos - o que me interessa nas estórias é o uso da linguagem, não o acto de escrever. Eu não sou escritora, uso a linguagem para fazer arte.
Sobre a materialização dos fascículos - após o levantamento de diversas questões acerca do formato livro, por opção, os livros publicados neste doutoramento têm o formato de cadernos, são de papel branco e com textos impressos a negro. Voltando ainda a Carrión: *A linguagem escrita é bastante sólida: PROSA. Todas as unidades visuais (letras, pontuação, espaços) são distribuídas uniformemente, criando um padrão preto e branco regular na página.*[442]. Mantendo a estrutura mais básica, pura, eficiente e funcional que existe no livro. O códex é a forma que melhor se relaciona com o conteúdo. O espaço da página é essencialmente habitado por texto, linguagem, e algum vazio. A página segue as convenções visuais de uma página com mancha de texto a negro, pela orientação e margens. Apenas as notas de rodapé surgem destacadas na margem exterior da página, em substituição da localização convencional das notas de rodapé no fim de página ou no final do texto.
Os fascículos têm a mesma dimensão do miolo do livro prévio *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* 19,8x14cm. A capa é mais pequena, deixando antever a primeira página e o cólofon, tornando-se estes também parte da capa e contracapa. Sendo o título de cada fascículo o nome do entrevistado o primeiro nome surge na capa e o apelido na contracapa. Dado que a filmagem das entrevistas teve um tom descontraído, quase todos os entrevistados me tratam por tu, interessa-me manter esse tom informal no livro trazendo para a capa só o primeiro nome da pessoa, o nome pelo qual é tratado pelos que lhe são mais próximo. A última página contém o cólofon bilingue com a indicação que o livro é publicado no âmbito do doutoramento *Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal,* seguido dos nomes de todas as pessoas envolvidas na revisão, tradução e design, com a identificação da fonte tipográfica, do tipo de papel, tiragem, copyright, local, data e a referência ao apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[442] *Written language is rather solid blocks: PROSE. All visual units (letters, punctuation, spaces) are evenly distributed, creating a regular black and white pattern on the page* Carrión, *On books*, p. 184

A fonte tipográfica escolhida para *If it walks like a duck...* e *Estórias do livro de artista* é a Eidetic Neo, criada em 2000 pelo designer Rodrigo Cavazos. Eidético vem do grego *eidetikós – relativo ao conhecimento. Segundo a fenomenologia, relativo à essência das coisas*.[443] A memória eidética é a chamada memória fotográfica, a memória visual, a capacidade de lembrar coisas vistas e vividas. O nome e o conceito da fonte tipográfica escolhida fez eco num trabalho que propõe a recolha de memórias de pessoas ligadas ao livro de artista.



6.5 Ana João Romana, maquetes dos fascículo nos volumes, 2017, e do fascículo *Markéta*, 2016

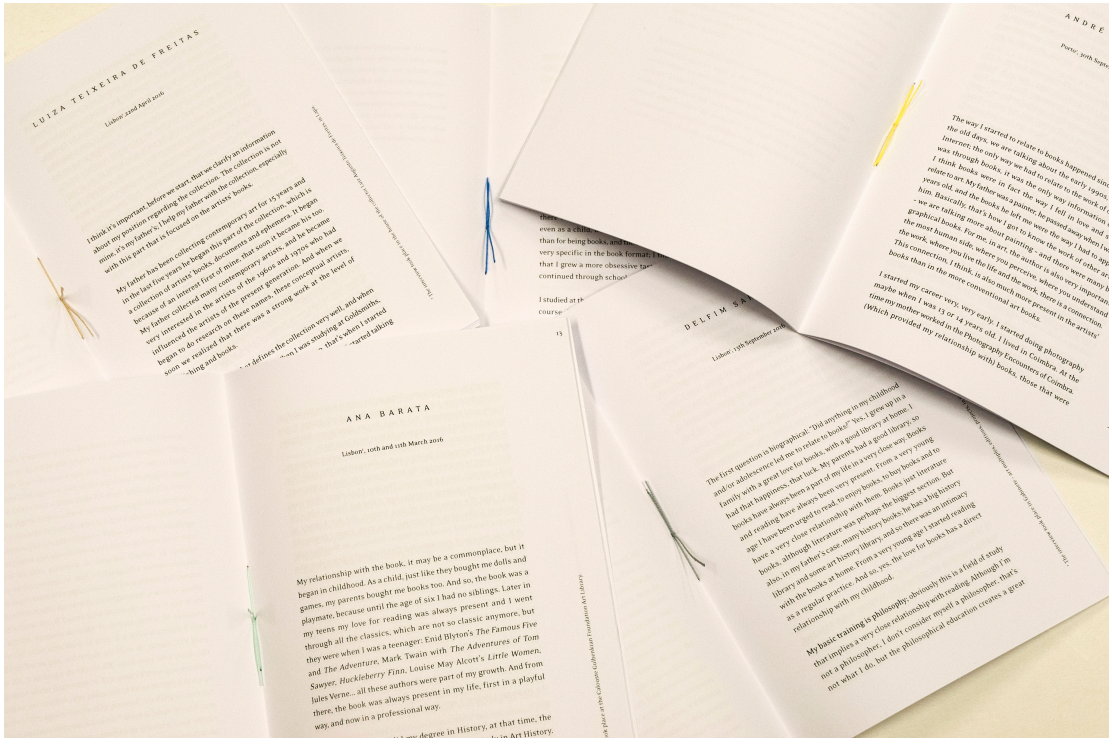
O miolo, de um caderno, e capa do livro são em papel Munken Pure[444]. Cada fascículo é um caderno cosido a linha de algodão, esta costura em sela varia de cor, os fascículos que contêm as entrevistas dos artistas são cosidos a amarelo, os editores a azul, os livreiros a cinza, os colecionadores a creme e as bibliotecárias a verde água. Todos os livros têm uma tiragem de 50 exemplares, não assinada nem numerada, mais uma tiragem especial de 5 exemplares, a impressão é em offset digital. Os 29

[443] Dicionário de Português atual Houaiss, p. 895
[444] O papel Munken Pure tem como caracteristicas ser um papel não estucado de volume, na tonalidade creme, totalmente livre de cloro e sem agentes branqueadores ópticos, sendo assim considerado um papel ecológico, PH neutro aprovado para impressão a laser.
Consultado 11 Maio 2017 em
http://www.inapaportugal.pt/produtos/product/200-153821-/category_pathway-8928

fascículos estão agrupados em três volumes: volume I – Artistas, volume II – Editores, volume III –



6.6 Ana João Romana, fascículo *Markéta*, 2017



6.7 Ana João Romana, fascículos, pormenor da encadernação, 2017

Livreiros, curadores, colecionadores, bibliotecárias. Cada um destes volumes está reunido numa cinta em papel marmoreado, impresso manualmente, a cada cinta é atribuída uma cor. O papel marmoreado impresso manualmente é realizado numa tina com água onde flutuam as tintas de cor que são transferidas para a folha, este processo resulta num padrão semelhante às manchas de uma placa de mármore, todas as manchas geradas pela tinta são diferentes, por consequência cada cinta que abraça os volumes é única.



6.8 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista* - Volumes I, II e III, 2017

Os fascículos estão reunidos num volume, dentro de um estojo. Esta coleção de livros de artista tem como baliza temporal 2000/2016, mas é encarada como um trabalho em progresso, ao qual se podem adicionar outros fascículos no futuro. Dentro do estojo está também a versão bilingue do manifesto.



6.9 e 6.10 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, maquetes do estojo, 2017

Na capa de um livro sobre livros de artista dinamarqueses está um breve texto de Christian Vind[445] que passa a ideia que os livros de artista são produzidos por amor ao médium, por vezes difíceis de vender, muito demorados e desajeitados na execução, feitos para todos e para ninguém, porque o artista não consegue evitar de os fazer. Estas ideias sobre o fazer do livro de artista podem se tornar gerais para lá do contexto dinamarquês e, como artista fazedora de livros, revejo-me nelas. Os acabamentos de *Estórias do livro de artista* - encadernar, reunir os volumes com a cinta e construir o estojo - são todos executados por mim, na tiragem dos 50 exemplares.



6.11 Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, maquete do estojo, 2017

[445] (Ed.) Kromann, Thomas Hvid; Sidenius, Louise Hold; Themsen, Maria Kjaer e Viero, Marianne. *Danish Artists' Books*. Moller e Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Copenhaga e Colónia, 2013

6.6. *Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso*

Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso (*Manifesto for the book – Fragments of a lover's discourse)* é um manifesto bilingue português/inglês publicado no final do doutoramento juntamente com os livros. Este manifesto é uma compilação de fragmentos das entrevistas a artistas e editores, sobre o livro, as suas reflexões e desejos para o livro de artista, sobre o fazer do livro.

O título do manifesto apropria-se do título de dois livros fundamentais nas minhas pesquisas dos últimos anos – *Manifesto for the Book* de Sarah Bodman e Tom Swoden[446], publicado em 2010, um livro que reúne ensaios, estudos de caso, entrevistas, reflexões sobre qual o cânon para o livro de artista no século XXI. O manifesto apropria-se também do título do livro de Roland Barthes *Fragmentos de um discurso amoroso*, no original em francês *Fragments d'un discours amoureux*, de 1977, onde Barthes escreve na abertura:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte - o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos, mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes)[447]. Assim, os fragmentos das entrevistas escolhidos para o manifesto sustentam a paixão pelo livro são uma celebração sobre o objeto amado, neste caso o livro.

Para os filósofos gregos existiam várias palavras para amor – Ágape, Philia e Eros. O amor transcendente, o amor incondicional, afetivo é o Ágape; o amor carnal, romântico é o Eros; Philia o amor fraterno, leal. Serão todas estas formas de amor que nos referimos neste manifesto pelo livro? Platão no seu *Banquete (O Simpósio ou do Amor)* cria um diálogo sobre a natureza, qualificação e valor do amor, concluindo que amor é conhecer o belo em si próprio.[448]

Os manifestos estão muito ligados à arte das vanguardas do início do século XX, todos de tom polémico e revolucionário, eram as *palavras em liberdade*, defendidas

---

[446] Para mais informação ver o I capítulo do presente corpo teórico.

[447] *The necessity for this book is to be found in the following consideration: that the lover's discourse is today of an extreme solitude. This discourse is spoken, perhaps, by thousands of subjects (who knows?), but warranted by no one; it is completely forsaken by the surrounding languages: ignored, disparaged, or derided by them, severed not only from authority but also from the mechanisms of authority (sciences, techniques, arts).* BARTHES, Roland; *A Lover's Discourse – Fragments*, Penguin Books, Londres, 1990, p.1. Tradução para inglês Richard Howard

[448] PLATÃO; *Banquete (O Simpósio ou do Amor)*, Guimarães Editores, Lisboa,1986 (1ª edição), p. 105

por Marinetti no seu *Manifesto Futurista* (1909). No livro *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, o texto de introdução de Alex Danchev[449] refere que a escrita de um manifesto é um acto de optimismo, de resiliência, um projeto utópico.



6.12 Ana João Romana, *Manifesto pelo livro – Fragmentos de um discurso amoroso*, edição bilingue português/inglês, 2017

O *Manifesto pelo livro* é um fólio, isto é, está impresso numa única folha com uma dobra, com a mesma dimensão dos fascículos. A versão portuguesa está impressa numa folha verde água e a inglesa numa folha rosa claro. A página que corresponde à capa contém apenas a palavra manifesto, dividida por sílabas. As duas páginas interiores contém o título completo *Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso*, e 11 citações de artistas e editores sobre o livro: André Cepeda, André Romão, Catarina Domingues, Catarina Leitão, Daniel Blaufuks, Delfim Sardo, Hernâni Reis Baptista, Isabel Baraona, Pedro Guimarães, Rui Silva e Susanne Themlitz. A quarta e última página contém o cólofon.

[449] DANCHEV, Alex; *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, Penguin Books, Londres, 2011, p. xxviii

6.7. *Sala de Leitura*

Depois de publicados os livros estes tornam-se os elementos construtivos da instalação/exposição *Sala de Leitura*, juntamente com os livros de artista da minha coleção. Na instalação, o livro pode ser tocado, folheado e lido. É uma instalação centrada no livro como objeto físico, no seu conteúdo e na sua leitura. São espaços dentro do espaço. Cada página é um espaço, recordando uma vez mais as palavras de Cárrion[450].

A *Sala de Leitura* está organizada por capítulos, à semelhança com o corpo teórico do doutoramento[451]. Recordando, o capítulo I reflete sobre o objeto de estudo - o livro de artista, o capítulo II sobre o enquadramento histórico do livro como obra de arte no início da arte moderna, e do livro de artista na transição para a arte contemporânea. O capítulo III analisa a génese do livro de artista com os livros de William Blake e o livro *A Lenda de S. Julião Hospitaleiro* de Amadeo de Souza-Cardoso, o capítulo IV as publicações do grupo KWY e de Lourdes Castro. Por fim o capítulo V, o mais extenso, enquadra uma série de publicações de artistas portugueses ao longo do século XX e demora-se sobre a produção atual de artistas e editores, realizada entre 2000 e 2016, em Portugal.[452]

A *Sala de Leitura* é constituída pelos livros de artista da minha coleção, de autores portugueses, além de coleção de livros é uma coleção de afectos, de uma experiência muito intensa que se tem desenvolvido ao longo dos anos de conhecer livros e pessoas que como eu fazem e amam livros[453]. Escreve Walter Benjamin no seu texto *Desempacotando minha biblioteca – Um discurso sobre o colecionador*:

---

[450] ***WHAT A BOOK IS***
A book is a sequence of spaces.

[451] Este foi o critério que defini para a organização dos livros no espaço da *Sala de leitura*. O escritor francês Georges Perec no seu livro *Species of spaces and other pieces* tem um breve texto intitulado "Brief notes on the art and manner of arranging one's books" onde escreve sobre possíveis organizações para livros: *alphabetically, by continent or country, by colour, by date of acquisition, by date of publication, by format, by genre, by major periods of literary history, by language, by priority for future reading, by binding or by series.* p. 155

[452] Em anexo pode ser consultada a bibliografia completa da *Sala de Leitura*, contém cerca de 200 livros.

[453] A convite de Isabel Baraona escrevi, em 2011, um texto sobre a minha coleção de livros de artista para o *Jornal Oficina do Cego.* Onde explico como comecei a fazer a minha coleção de livros de artista quando comecei a produzir os meus próprios livros, no início dos anos 1990, quando era aluna na Faculdade Belas Artes. Mas nessa época nem sabia que o termo livro de artista existia. Só quando frequentei o mestrado em Londres, entre 2000 e 2002, tomei consciência da categoria artística do livro de artista como autora e como colecionadora. In *"Colecção"*, (Ed.) Baraona, *Jornal Oficina do Cego*, nº3 (2011)

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa (...) o destino mais importante de todo o exemplar é o encontro com ele, o colecionador, com a sua própria coleção. E conclui o texto sobre o colecionador autentico: *a posse seja a mais intima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.* [454]

Todos os livros que constituem a *Sala de Leitura* estão disponíveis para consulta e são expostos pela capa, não pela lombada, que é a forma de arrumar um livro.

A sala de leitura é um lugar associado à biblioteca. A história das bibliotecas teve a sua origem dentro da cultura grega. Passamos a citar Gombrich:

...os Gregos ganharam a maior força intelectual que alguma vez existiu, uma força que conhecemos pelo nome de cultura grega. Esta força era protegida e preservada em fortalezas muitos especiais. Consegues adivinhar que fortalezas eram essas? Eram as bibliotecas. Alexandria, por exemplo, tinha uma biblioteca grega com cerca de setecentos mil rolos. Esses setecentos mil rolos foram como que soldados gregos à conquista do mundo. O império que conquistaram ainda existe hoje em dia.[455]

A história das bibliotecas é cheia de tragédias, por consequência do livro ser encarado como um espaço de resistência. Tiranos como Shi Huang Di, Diocleciano, Atanásio, Hitler e Pinochet são alguns dos que ao longo da história mandaram dizimar livros e bibliotecas, pelo medo que tinham do conhecimento. Mas história das bibliotecas é essencialmente marcada pela revolução operada por Gutenberg, que teve impacto não só na história da imprensa, como na história do livro e por consequência na história das bibliotecas. A primeira biblioteca pública na Europa abriu no século XV em Itália. Em 1931 Shiyali Ramamrita Ranganathan (1892/1972), pai da bibliotecologia, criou as cinco leis da biblioteca:

1. *Os livros são para usar.*
2. *Cada leitor/a o seu livro.*
3. *Cada livro o seu leitor.*
4. *Salvem o tempo do utilizador.*
5. *A biblioteca é um organismo em crescimento.*[456]

---

[454] BENJAMIN, Walter; *Rua de mão única*, Editora Brasiliense, S. Paulo, 1987, p. 228, 229 e 235. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filhos e José Carlos Martins Barbosa

[455] GOMBRICH, *Uma pequena história do mundo*, Tinta-da-china, Lisboa, 2006, p. 100. tradução Raquel Mouta

[456] 1. Books are for use.

No texto "Library underground – A reading list for a coming community" Eva Weinmayr escreve sobre a biblioteca como o lugar onde bens comercializáveis são tornados bens públicos: *As bibliotecas fornecem bens imateriais e media que de outra forma deveriam ser comprados. Quando tentamos reduzir o livro e o seu conhecimento para um objeto-mercadoria, esquecemos que um livro é realmente trazido à vida pelo seu leitor e não pelos números de vendas. É o envolvimento do leitor com o livro que gera pensamento criativo e crítico, que alimenta o domínio público.*[457]

A exposição final toma a ideia de biblioteca, a biblioteca é um lugar que permite a perpetuação da memória. O espaço da galeria de arte é tomado pelo espaço da sala de leitura. Partindo das leis da biblioteca de Ranganathan na sala de leitura os livros estão expostos para serem consultados, com acesso fácil. Esta coleção de livros expostos continuará a crescer ao longo do tempo, não é uma coleção fechada e, por consequência, sempre que esta coleção for mostrada amplia o espaço físico e os modos de mostrar.

Para *Sala de Leitura* é usado o termo instalação por ser uma obra que trabalha o espaço e os objetos no espaço. Os objetos que povoam esse espaço são livros. A *Sala de Leitura* é também considerada uma instalação por ser no todo uma obra imersiva, onde o espectador tem um papel ativo, é em simultâneo espectador e leitor, manipula os objetos no espaço para contemplação da obra, como um leitor numa biblioteca.

A *Sala de Leitura* incorpora o lugar, as condições físicas do lugar definem como a obra é exposta e como pode ser a sua recepção. O lugar não é apenas definido pelas características da arquitetura, mas também pelas características da comunidade que dele usufrui. Usando a terminologia de Miwon Kwon, *Sala de Leitura* é uma obra *site-determined, site-oriented, site-referenced, site-counscious, site-responsive e site-*

---

2. Every reader his / her book.

3. Every book its reader.

4. Save the time of the reader.

5. The library is a growing organism.
Consulta 28 Novembro 2014 ao livro digitalizado pelo Google em
http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b99721;view=1up;seq=13

[457] *Libraries provide immaterial goods and media that would otherwise have to be purchased. When we try to reduce the book and its knowledge to an object-commodity, we forget that a book is actually brought to life by its reader and not by sales figures. It's the reader's engagement with the book that generates creative and critical thinking, which feeds back into public domain. In* GILBERT, p. 263

related.[458] Embora a instalação da sala de leitura assuma o contexto específico da Galeria Diferença ou da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, esta instalação não é site-specific no sentido original do termo, é uma instalação nómada, que se pode adaptar a exposições em outros espaços, que tem a possibilidade de se recontextualizar.

De acordo com o artista russo Ilya Kabakov, estes são os aspectos a refletir na instalação "total": o espaço, onde habita a instalação "total", o seu observador, tempo, o objeto, luz e cor, música e voz, drama.[459] É essencial conhecer o espaço, as possibilidades do lugar que vai conter a instalação, conhecer a sua imagem – escala, dimensões (largura, comprimento, altura), tipo de paredes, chão e tecto, portas, se tem janelas ou entradas de luz natural, como é e iluminação, entradas e saídas, qual a relação daquele lugar com o todo do edifício. Refletindo sobre os aspectos enunciados por Kabakov – o observador é o ator principal da instalação, na instalação tudo se dirige a ele, à sua percepção háptica. O tempo da instalação é o tempo da experiência, emerge no encontro entre o observador e a instalação. Os objetos mapeiam a instalação, são eles que atraem o observador, como os atores numa peça de teatro. A luz e a cor são segundo Kabakov o "ar" da instalação, devem ser definidos logo no início, a atmosfera depende da interação destes dois elementos. O som nem sempre faz parte da obra, mas em alguns casos tem um papel preponderante. O drama na instalação está ligado à atuação do observador, no aspecto temporal e espacial, a direção dramática do observador, à encenação, pode ser generalizada, mas não há dois observadores exatamente com o mesmo comportamento dentro da instalação.[460]

Em *Sala de Leitura* os objetos que mapeiam o espaço são livros em estantes. A relação do espectador/leitor com este espaço é auxiliada pela sua consciência do mundo, o espaço vivido, neste caso o espaço de galeria de arte e o espaço da biblioteca. Espaço é componente essencial da instalação e da experiência desta. Lugar é o espaço transformado por nós em lugar, não se concretiza sem pessoas, segundo Foucault é uma forma de entender o mundo, os lugares são sistemas vivos e em transformação.

---

[458] KWON, Miwon, *One place after another*, p.1. Podemos traduzir esta terminologia por: *local-determinado, local-orientado, local-referenciado, local-consciente, local-receptivo e local-relacionado*. Mas achamos que não faz sentido em português.
[459] KABAKOV, Ilya; *On the "total" installation*, Cantz Verlag, Bona, 1995
[460] Texto adaptado de KABAKOV, op. cit.

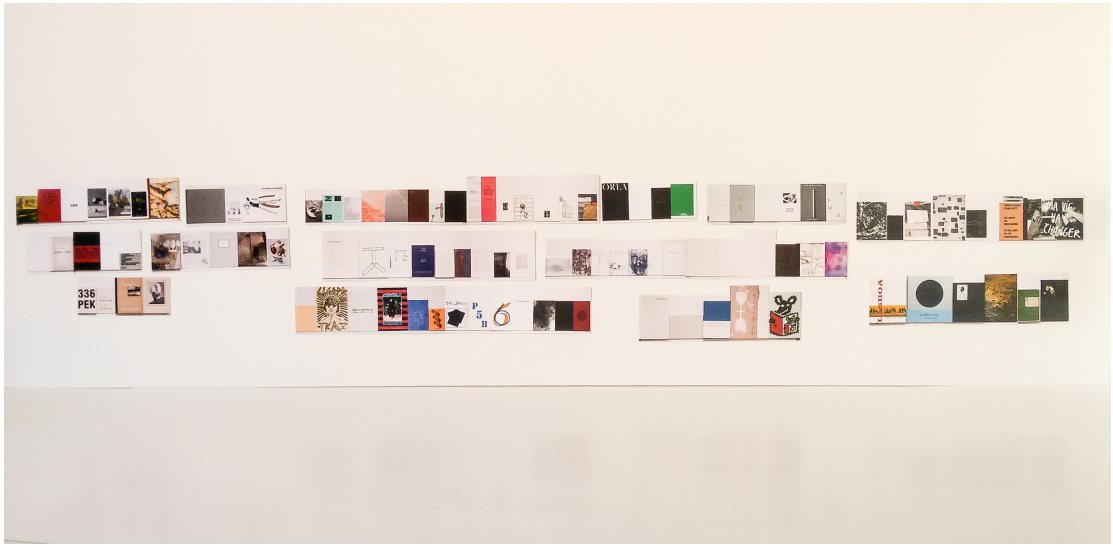
O espaço da galeria é tomado como uma folha de papel em branco, os objetos que vão mapeando este espaço são como o desenho na folha de papel. O vazio que existe entre os objetos é também fundamental, o espaço vazio que vai de estante em estante, de livro para livro... esse vazio materializa o tempo no espaço, o tempo está sempre a passar, o espaço fica. O vazio do espaço faz dilatar o tempo, o tempo que demora a caminhar entre as obras, o tempo de escolher um livro, o tempo de sentar, o tempo da leitura, o tempo de voltar a arrumar o livro, o tempo de sair do espaço. Existe uma metáfora no filme *Nostalgia* de Tarkovsky sobre o dilatar do tempo, sobre a desaceleração, sobre um tempo que exige ser lento. No filme assistimos às tentativas de Andrei para levar uma vela acesa até ao outro lado da piscina vazia nas Termas de Santa Catarina em Bagno Vignoni, um espaço longo, desabrigado e húmido, assistimos à sua persistência.



6.13 Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017



6.14 Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017



6.15Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017



6.16 Ana João Romana, *Sala de Leitura*, maquete, 2017

Seguindo a sequência por capítulos que orienta a *Sala de Leitura*, o primeiro livro é da minha autoria *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*, o primeiro livro publicado no âmbito da investigação para doutoramento na área do livro de artista. Este livro reúne uma seleção de possíveis definições de livro de artista escritas entre os anos 1970 do século XX e a atualidade. Este livro abre o percurso na *Sala de leitura* e dá o mote para o que pode ser visto a seguir.

Os capítulos seguintes da *Sala de Leitura* são organizados a partir dos livros da minha coleção. O segundo capítulo da *Sala de Leitura* inclui os livros dos autores analisados no capítulo correspondente na dissertação, alguns artistas internacionais pioneiros no século XX. Inclui os livros de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914), Marcel Duchamp, *The Blind Man*, No. 1 e No.2 (1917), Bruno Munari, *Libro Illeggibile MN1*, realizado a partir dos primeiros *Libro Illeggibile* de 1949, Seth Sieglaub e John W. Wendler, *Xerox Book* (1968) e Dieter Roth, *Picadilly Postcard Puzzle* (1969).[461]

O terceiro capítulo da *Sala de Leitura* é dedicado ao livro de Amadeo de Souza-Cardoso, com conto de Gustav Flaubert, *A lenda de São Julião Hospitaleiro* (1912) e

[461] Todos estes livros são edições fac-similadas contemporâneas.

ao livro do primeiro artista que encarou o livro como uma obra de arte William Blake, *Songs of Innocence and of Experience* (1789 e 1794).[462]

O quarto capítulo é dedicado a Lourdes Castro, desta artista estão presentes os títulos: *a história da minha flor* (1957), *do livro de horas r. m. Rilke* (1957), *Par Suíte* (1966), *Grande Herbário das Sombras* (1972), *Deutsche Hefte* (1973), *Recortação* (1992), *"A Praia Formosa" fotografias do meu avô Jacinto A. Moniz de Bettencourt ilha da madeira* (2008), *Un autre livre rouge* (2015, original de 1973).

O quinto capítulo da *Sala de Leitura* é o mais longo, inclui os livros de artistas portugueses publicados ao longo do século XX e que são relevantes como estudos de caso. São exemplo: José de Almada-Negreiros, *K4 o quadrado azul* (1917), Maria Helena Vieira da Silva, *Kô et Kô les deux esquimaux* (1933)[463], Jorge Martins e Luiza Neto Jorge, *O ciclópico acto* (1972), e o catálogo coordenado por Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero* (1977) e Ana Hatherly, *Escrita Natural* (1988). O restante capítulo é dedicado aos livros de artista do século XXI, de autores portugueses que contribuíram para os estudos de caso, cada artista ou editor é organizado por estante com livros e pela ordem cronológica da data de publicação. São exemplo os seguintes artistas e editores: Daniel Blaufuks[464], João Penalva[465], Catarina Leitão[466], Julião Sarmento[467], Susanne Themlitz[468], Tiago Baptista[469], Atlas Projectos[470], Braço de Ferro[471], Isabel

[462] Também fac-similados.

[463] Estes dois livros também são edições fac-similadas. A partir daqui toda a *Sala de leitura* é composta por edições originais, portanto, livros de artista.

[464] *Lisboa Pessoa Exílio Saramago* (2000), *O arquivo – um álbum de textos* (2008), *Álbum* (2008), *Cadernos Blaufuks I* (2009), *Cadernos Blaufuks 2* (2011), *Works on Memory* (2012), *This business of living* (2015), *Attempting Exhaustion*, (2016)

[465] *336 PEK* (1999), *On the other hand, this is not my voice* (2000), livro/catálogo para Fundação de Serralves, Ludwig Museum e Irish Museum of Modern Art (2005) e livro/catálogo para o Warwick Arts Centre (2007)

[466] *A.R.D.* (2001), *Survival Systems Urban Action Catalog* (2005), *Weatherproof* (2007), *Systema Naturae* (2012)

[467] *Rosebud* (2002), *A Short Story* (2005), *The real thing* (2010), *95 Polaroids SX70 found in the studio, shot between 1974 and 2009 and organised according to the reference number on the reverse* (2012), *One Hundred Seventy One Entertainment Celebrities* (2013)

[468] *Paraíso Paradise* (2004), *Paraíso Público /Zeit Paradies* (2004), *Vertebrados e Invertebrais* (2005), *Da Vida Subterrânea* (2006), *O estado do sono* (2006)

[469] publicação sem título (2006), *Cleópatra #2* (Agosto 2007), *Fábricas, baldios, fé e pedras atiradas à lama* (2011), *Cleópatra #7* (Junho 2012), *Preto no Branco*, 3 (2014), *A sombra em si* (2014), *practices in the void* (setembro 2015), *Preto no Branco*, 5 (Janeiro 2016), *Preto no Branco*, 6 (Novembro 2016)

[470] *Atlas Projecto de Desenho*, n. 0 (Abril 2008), *Fabel ,Fábula, Fabel* (2009), *360 horas* (Outubro 2009), *norte/este – Sylt/Rugen Mar do Norte/Mar Báltico* (2010), *A Taxilogy of Pictorial Knowledge vols. 1-10* (2011), *Poemas Bárbaros* (2011), *Sem título*, exposição "O nosso silêncio é um aviso/ o nosso silêncio é sólido" (2012), *During the tempest, ocasional sun beams revealed traces of the community that once lived there* (2014)

[471] *Wanda* BF 01 (Setembro 2007), *A casa é sincera* BF 02 (2008), *Uma obra sem qualidades* BF#03 (07-2008), *Minor Breast* BF 04 (2008), *River Avon* BF 05 (09-2008), *Looking at the Sun* BF 06 (09-2008), *our day will come* BF 07 (2008), *Wanda II* BF 10 (2009), *Vitória Lebasi* BF 12 (2009), *The*

Carvalho[472], Isabel Baraona[473], Pedro Barateiro[474], Culturgest[475], Pierre von Kleist[476], Ghost Editions – Patrícia Almeida e David Guéniot[477], André Cepeda[478], Pedro Valdez Cardoso[479], Filipa Valladares[480], Stolen Books[481], Catarina Domingues[482], 1359[483], XYZ Books[484], Sismógrafo[485], Rough'Nough Editions[486]. Na *Sala de leitura* o capítulo VI termina com os livros da minha autoria, realizados no âmbito do doutoramento, *Estórias do livro de artista*, de 2017. Estes são os livros que contêm todas as entrevistas em versão bilíngue português/inglês.

A *Sala de Leitura* está programada para dois espaços distintos, entre Novembro e Dezembro de 2017 será instalada na Galeria Diferença, e em Fevereiro de 2018 na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.
Na Galeria Diferença a Sala de Leitura é constituída pelos livros de artista da minha coleção. Esta galeria é pioneira e histórica no contexto do livro de artista em Portugal,

---

airotiv papers BF/XIV (2009), *Relógio Capital* BF 15 (s.d.), *Mostruário de horas tecidas em ambientes pesados resultando em diferentes padrões estéticos* BF 16 (2009), *Invisível – uma tocha acesa* BF 18 (s.d.), *Latidos* BF 28 (12-2010), *lebre quatro – Serán ceniza* BF 32 (07-2011)

[472] *Orla* (2011), *Os cantores dos planaltos fundem linguagens* (2013), *Relevos* (2014), *Femme qui passe* (2014)

[473] *O livro Grafite* (2008), *O livro Vermelho* (2008), *O livro Branco* ou *is this me?* (2009), *O livro Negro* (2009), *O livro Azul* (2009), Sem título (*Parce que l'on ne parvenait...)* (2010), *Prière de Bonheur* (2010), *Diários* (2011), *estar amanhã fazer-se agora presente ser presente agora* (2012), Sem título (2012) Livro de artista integrante da revista Journal of artists' books, n. 32, Sem título (2014) O Homem do Saco, *Caderno Português* (2014)

[474] *Temporary collaborations* (2008), *Theatre of Hunters* (2011), *Prova de resistência* (2012), *The sad savages* (2012), *The negative reader* (2012), *We belong to other people when we're outside* (2013)

[475] *A Assembleia de Euclides* (2009), *Sinking Line* (2009), *O Livro dos AA* (2010), Sem título – livro publicado por ocasião da exposição *A Conclusão da Precedente* (2014), *Rato Retórico* (2015)

[476] *White Noise* (2011), *Smell of tiger precedes tiger* (2012), *Rien* (2012), *Costa* (2013), *Casa de Lava – Caderno* (2013), *Lisboa "cidade triste e alegre"* (2015), *Família Aeminium* (2016)

[477] *All Beauty must die* (2011), *LWTUA* (2012), *Não tenho medo porque não tenho nada* (2012), *My life is going to change* (2013), *Seeking comfort while playing video games* (2014), *Complexity at the limit of the (im)possible* (2015), *Ma vie va changer* (2015), *Ollie Ollie Oxen Free* (2016)

[478] *Rien* (2012), *Rua Stan Getz* (2015), *Inland journal 0, 1 e 2* (2015/16), *RDHK* (2016)

[479] *The Devil's breath – parte I (The Master's Plateau)* (2013), *The Devil's breath – parte II (Técnicas de Adestramento)* (2013), *The Devil's breath – parte III (H is for Hunter)* (2013), *This order* (2014)

[480] *DR – Um Diário da República 2012* (Julho 2013), *A Lei de Ohm* (2013), *Sob cada erva* (2014)

[481] *No Audio* (2013), *Grey Matter* (2013), *Flip-bang* (2013), *Bootleg Grocery* (2015), *No nothing/No twitter* (2016)

[482] *O Principio* (Novembro 2013), *Nuvens* (2014), *Poema* (2014), *À bientôt* (2015)

[483] *Exceção à regra* (2013-2014), *Desenho Drawing* (2014), *Porco Sanchez* (Maio 2015), *The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in Gray - The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in White* (2015)

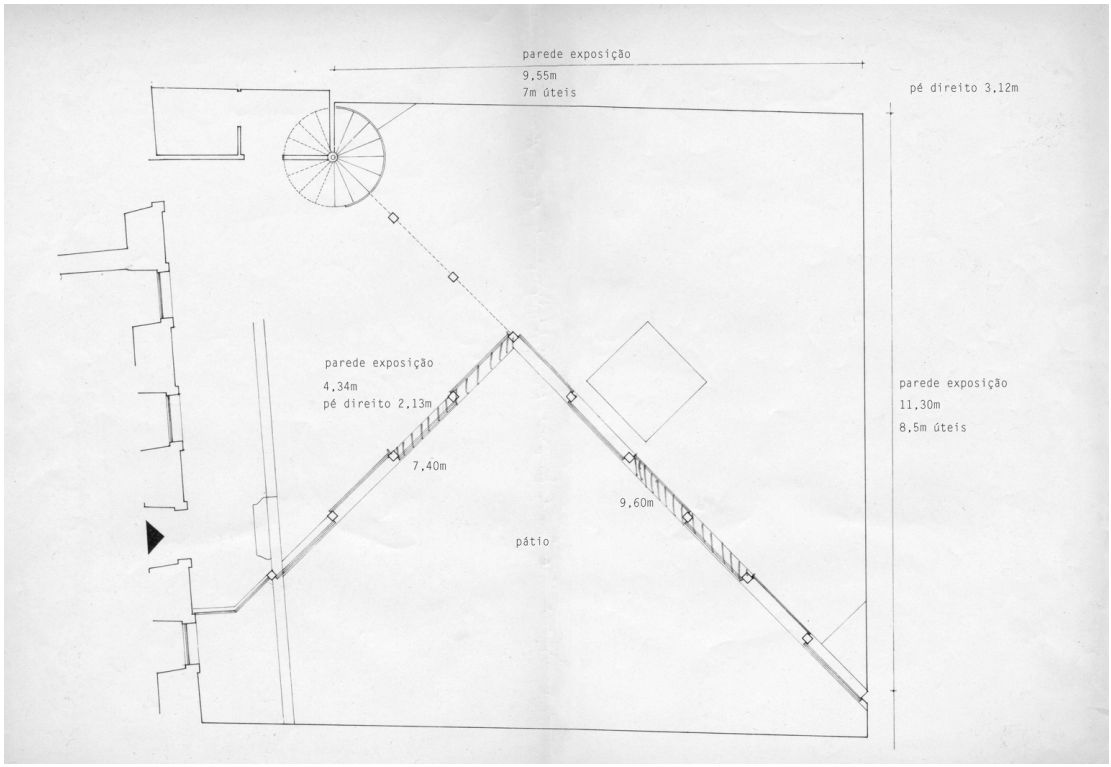
[484] *Pearl* (2014), *Fruta de Época* (Janeiro 2016)

[485] *Oito cascatas e um desabamento* (2015), Heinz Peter Knes, Sem título (2015), *A Magnet Between Proteins and Sugar* (2015), *É* (2015), *Dobrodilo* (2016), *Fecit Potentiam* (2016)

[486] *The mornings after* (2015), *Hollow* (2015), *Localmente* (2015), *How hard do you try when seeing?*, (2016)

o que torna este espaço o lugar mais indicado para um projeto de doutoramento sobre a história do livro de artista em Portugal.

O projeto arquitectónico da Galeria Diferença é da autoria dos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Artur Rosa, foi construída em 1987 num edifício pombalino[487]. A galeria tem uma forma triangular, duas das paredes são de estuque branco e a terceira parede é de vidro com portas de correr com ligação a um pátio interior com uma nespereira e um tanque.



6.17 Galeria Diferença – planta galeria triângulo

As estantes que contêm os livros de artista estarão fixas nas paredes, pela ordem referida dos capítulos, com uma leitura da esquerda para a direita. Na zona central do espaço existe uma caixa de cimento, de onde em tempos crescia um limoeiro, essa caixa estará coberta com uma almofada, afim de proporcionar um local para sentar, consultar e ler os livros. Na área de acesso à galeria triangular está na parede o *Manifesto pelo livro – Fragmentos de um discurso amoroso*. Temos consciência que expor livros numa galeria de arte é uma dificuldade, porque o público de uma galeria não está habituado a tocar as obras de arte quando visita uma exposição, os livros por serem manuseados vão ficar danificados e o espaço da galeria não é um espaço confortável para estar a ler.

[487] Nesta casa viveram e trabalharam Almada Negreiros e Sarah Afonso.



6.18 Galeria Diferença, parede para exposição de *Manifesto pelo livro – Fragmentos de um discurso amoroso*



6.19 Galeria Diferença, espaço para exposição de a *Sala de Leitura*



6.20 Galeria Diferença, espaço para exposição de a *Sala de Leitura*

Na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian a instalação ganha outros contornos *site-specific*, os livros de artista escolhidos por mim são da coleção da biblioteca, para consulta nas estantes de vidro da sala de leitura da própria biblioteca. Sobre cada estante está colado um vinil translúcido com a imagem da capa e a escala do livro que ali se encontra exposto. No átrio da biblioteca estará uma vitrine que contém os livros publicados por mim para o doutoramento - *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck, Estórias do livro de artista*, *Manifesto pelo livro – Fragmentos de um discurso amoroso.*

A instalação *Sala de Leitura* ganha contornos distintos exposta numa galeria de arte, próxima do espaço *white cube*, ou exposta num espaço que já é uma sala de leitura.



6.21 Fundação Calouste Gulbenkian, átrio da biblioteca



6.22 Fundação Calouste Gulbenkian, sala de leitura da Biblioteca de Arte

Ao longo deste capítulo tentamos apresentar a argumentação que contextualiza a investigação baseada na prática, mas o entendimento só pode ser concluído junto da obra, em contato com os livros de artista por mim publicados e na sua instalação na *Sala de Leitura.*

6.8. *To book*

A minha primeira atividade educativa ligada ao livro de artista, em território português, realizou-se em 2005, com um workshop intitulado *To book*, que decorreu no CCB [488] e que dá o título aos projetos educativos realizados durante o doutoramento. Para mim *to book* é um verbo inglês inventado que se traduziria pela ideia do fazer do livro.

A dimensão educativa do projeto prático foi muito ativa ao longo do período de doutoramento, entre 2013 e 2017 as várias *milestones* relativas a esta dimensão foram atingidas. Sobre quais, onde e quando se realizaram as atividades educativas pode ser consultado o anexo.

Nesta secção irei expor a minha aproximação à componente educativa, à atividade de mediar.

A trilogia *hands on, minds on, hearts on* orienta todas as atividades educativas realizadas por mim, seja em contexto universitário, para crianças, famílias, professores ou público adulto. *Hands on* (aprender fazendo), *minds on* (fazer pensando) e *hearts on* (pensar envolvendo-se).[489] Passo a explicitar:

Numa atividade educativa, seja qual for a faixa etária dos participantes, a aproximação que defino para a obra de arte, ou concretamente o livro de artista, é a

[488] A primeira atividade educativa que lecionei em torno do livro de artista aconteceu na North Wales School of Art & Design, no País de Gales, em 2003, e que resultou na exposição *1st* Impressions, na Oriel Gallery.

Para o workshop no CCB anexo a sinopse: ***To Book* - Curso teórico-prático de criação de livros de artista**

No início do século XX muitos artistas começaram a desafiar os conceitos de forma e conteúdo do livro. Este podia tomar o corpo de algo que atravessa as artes gráficas, a pintura e a escultura.

Os livros de artista começaram com William Blake e hoje são objecto de mestrados, feiras de arte e colecções de museus.

Há livros feitos de materiais não convencionais, há livros que não podem ser abertos, há livros que não existem, há livros que são transformados e dos quais apenas resta um resíduo...

[489] Conceito de Susana Gomes da Silva, desenvolvido no artigo *Enquadramento teórico para uma prática educativa nos museus* , *in Serviços Educativos na Cultura*, Setepés, Porto, 2007, página 63

aprendizagem construtivista[490], isto, é, acredito que quanto mais se vê e mais se sabe mais coisas se vê, segundo Tony Buzan[491] nós aprendemos porque organizamos novos conceitos e ideias relativas à nossa própria experiência. Num primeiro contacto com as obras de arte são levantadas questões ao grupo a partir das suas percepções e memórias, do que lhes é mais familiar. As suas respostas são o ponto de partida para a discussão, é importante salientar junto do grupo que as questões levantadas por mim não têm uma resposta certa ou errada, são questões de opinião pessoal, estas questões criam junto do grupo o ambiente e a possibilidade de se relacionarem com as obras de arte a partir das suas experiências e fazerem as suas interpretações. Depois passamos a uma segunda fase, passamos para o que lhes é desconhecido, a novidade torna-se o motor para a discussão e a reflexão, para outros níveis de interpretação, potenciando diferentes graus de compromisso, onde o fundamental é questionar, debater, participar. Se possível, chegamos no final a conclusões – é lançada a questão: "O que levamos para casa?" Assim, na atividade educativa é fundamental a participação do público, no início da atividade são usados "quebra-gelo" e depois são faseadas as abordagens, entre a visão pessoal e a contextualização, criando momentos de partilha e troca de informação. Os alunos apresentam as suas ideias e aprendem com as ideias e diferentes perspectivas dos seus pares. É fundamental implicar o outro, conjugar a motivação intrínseca e extrínseca.

Por exemplo – o caso dos serviços educativos em museus de arte moderna e contemporânea, a visita a uma exposição com um grupo de crianças ou adolescentes está fora do sistema formal de aprendizagem feito na escola, sem um currículo e uma avaliação. A experiência museal é multissensorial e a possibilidade de trabalhar a partir dessa experiência é motivante e enriquecedora. *Esta experiência – entendida como um conjunto total de aprendizagens, emoções, sensações e vivências experimentadas como resultado da interação com os objetos, as ideias, os conceitos, os discursos e os espaços dos museus é moldada pela intersecção de três contextos fundamentais: o contexto pessoal, o contexto social e o contexto físico (...) é*

[490] As teorias da aprendizagem construtivista *definem os sujeitos como sendo ativos na construção da interpretação das suas experiências educacionais, a partir dos seus conhecimentos prévios, das suas competências, do seu percurso de vida, da sua bagagem cultural e da sua motivação pessoal. Esta perspectiva faz recair sobre o próprio aprendiz a responsabilidade pela sua aprendizagem, remetendo para o educador e para a instituição educativa o papel de criar os ambientes e condições mais apropriados ao desenvolvimento e construção das competências necessárias a essa mesma aprendizagem, funcionando, assim, como facilitadores e potenciadores do processo, mais do que como a fonte única dos conhecimentos.* Susana Gomes da Silva, *Serviços Educativos na Cultura*, p. 59

[491] Escritor inglês que inventou o *Mind Mapping*

justamente neste espaço de intersecção que se constrói e define a experiência que perdurará na memória dos indivíduos, potenciando a construção de aprendizagens duradouras, significativas e efetivas.[492] É na conjugação entre a biografia do visitante – a sua bagagem cultural, social e emocional – com aquilo que a visita ao museu lhe proporciona que se dá a aprendizagem. Eu sirvo de mediadora a essa aprendizagem, crio as condições mais apropriadas, mantendo o processo de interpretação lúdico, ativo e em aberto, de descoberta. Mediar é estar entre, neste caso entre a obra de arte e o público, é construir pontes.
Segundo Michael Bhaskar publicar também é um acto de mediação[493]. Por outro lado, o de Appel em Amesterdão publicou um livro sobre a prática artística como uma prática educativa expandida, na qual *formatos, métodos, programas, modelos, termos, processos e procedimentos educativos tornam-se recorrentes.*[494] Estas ideias enfatizam a união entre as minhas várias práticas, de artista editora e mediadora.

Uma das minhas referências na área educativa é o guia para professores criado pela Tate Britain[495], este guia organiza quatro aproximações para quando se vê arte. A primeira questão a dirigir aos alunos é: "O que trazes para a obra de arte?", a partir desta questão são lançadas outras questões sobre leituras da obra em análise - questões sobre o visual, o emocional, o sensorial, a memória/experiência e o valor, apreciação, opinião e julgamento. A segunda questão é: "O que podes ver?", aqui são levantadas questões sobre a categoria artística, cor, escala, forma, padrão, superfície, textura, marcas deixadas pelo artista, espaço, massa, composição, materiais e o seu sentido e os processos. O terceiro grupo de questões é: "Sobre que é a obra de arte?", assuntos, temas, ideias; com questões sobre: narrativa, conteúdo e ideias, título, tema e tipo (por exemplo se é um retrato, uma paisagem ou uma natureza morta). O quarto grupo de questões é sobre: "Quando?, por quem?, onde?, para quem?", história e

---

[492] Susana Gomes da Silva, *Serviços Educativos na Cultura,* p.58
[493] *The role of publishing as an act of mediation.* Michael Bhaskar, *The content machine: towards a theory of publishing from the printing press to the digital network*, Anthem Press, 2013, in Annete Gilbert, "Publishing as Artistic Practice", in (Ed.) GILBERT, Annette; *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlim, 2016, p. 10
[494] *Educational formats, methods, programmes, models, terms, processes, and procedures have become recurrent...*
(Ed.) O'NEILL, Paul e WILSON, Mick; *Curating the Educational Turn*, de Appel/Open Editions, Londres, 2010, p. 12
[495] AA.VV.; *Investigating Tate Britain : A guide for teachers*, Tate Publishing, Londres, 2001
A Tate Britain e a Tate Modern, em Londres, têm serviços educativos de excelência e de referência a nível mundial.

outras áreas do conhecimento (por exemplo ciência, religião, psicologia, tecnologia,...), ligação com outras artes como literatura, cinema, música, design, teatro..., estilo, a forma como está exposta, a galeria e a interpretação. O guia da Tate Britain conclui que ver uma obra de arte é tentar entrar na pele do artista.
Outra referência mais concreta na área educativa ligada o livro de artista vem de um projeto chamado Booklyn, sediado na zona de Brooklyn em Nova Iorque. Este projeto foi iniciado por artistas em 1999 e tem como missão: *promover o livro de artista como forma artística e como fonte educacional; promover instituições educacionais e o público com programas que envolvem o livro de artista contemporâneo; e assistir artistas na exposição, distribuição e publicação de livros de artista inovadores.*[496]
Booklyn tem um programa educativo com um título muito inspirador - *Reading a book educates. Making a book is an education.* O programa educativo proporciona formação básica para participantes de todas as idades. Este programa é apresentado pelo Booklyn com a seguinte sinopse:
Através do desenvolvimento de capacidades como narração verbal e visual, resolução de problemas, pensamento original e coordenação mão-olho, a criação de livros promove alfabetização, criatividade, autoexpressão e autoestima. Como meio e mensagem, a criação de livros incentiva o desenvolvimento da expressão, a capacidade de articulá-la e os meios para fazê-la expressar.[497]

Sendo um dos objetivos do plano de doutoramento a dimensão pedagógica, na componente prática do doutoramento foi leccionada formação na área do livro de artista para crianças, estudantes universitários, professores, artistas plásticos, bibliotecários e arquivistas. Estas atividades decorreram no Museu Coleção Berardo, no Museu da Luz, na Fundação Calouste Gulbenkian, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, na Oficina Bartolomeu dos Santos, na Biblioteca Municipal de Algés e na Universidade

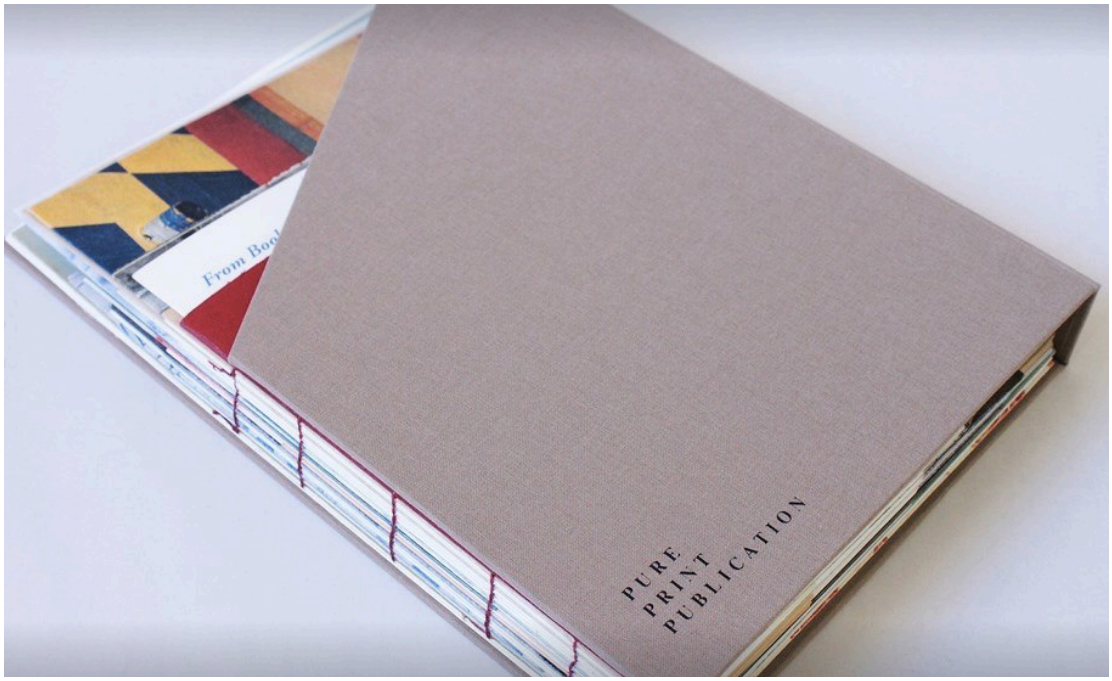
[496] *Promote the artist's book as an artistic form and as an educational source; promote educational institutions and the public with programs that involve the contemporary artist's book; and assisting artists in exhibiting, distributing and publishing innovative artists' books.* Consultado 13 Novembro 2015 em http://booklyn.org
[497] *Through the development of skills such as verbal and visual storytelling, problem solving, original thinking, and hand-eye coordination, bookmaking promotes literacy, creativity, self-expression, and self-esteem. As a medium and a message, bookmaking encourages the development of the voice, the ability to articulate it, and the means to make it heard. In* Booklyn Artists Alliance, *Reading a book educates. Making a book is an education*, p. 57. Consultado 13 Novembro 2015 em https://booklyn.org/booklyn-ed-manual/

Autónoma de Lisboa. Destas formações resultaram oito publicações: um artigo online *Assembling – publicar no campo expandido* (FBAUP, Porto, 2015), um artigo impresso em *Pure Print Publication - From Book as artwork to A Manifesto for the book* (FBAUP, Porto, 2016), e seis assemblings: *G* (ESAD.CR, Caldas da Rainha, 2014), *Assembling – publishing in the expanded field* (FBAUP, Porto, 2015), *LA OBS* (OBS, Tavira, 2015), *Edições da Sala 5, vol. IV* (ESAD.CR, Caldas da Rainha, 2015), *Edições da Sala 5, vol. V* (ESAD.CR, Caldas da Rainha, 2016) e *Edições da Sala 5, vol. VI* (ESAD.CR, Caldas da Rainha, 2017). Todos estes assemblings incluíram também exposições, nestas atividades educativas eu concílio o papel de professora, artista plástica, editora e curadora. Por fim, realizei uma comunicação *O livro como obra de arte*, a partir das coleções Pina Martins e Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian[498], e publiquei artigo em português *De Book as artwork a A manifesto for the book: Possíveis definições de livro de artista* na RE.VIS.TA.



6.23 (Ed.) Ana João Romana, *Publishing in the expanded field*, FBAUP, 2015

[498] Para uma apreciação mais aprofundada sobre algumas destas atividades consultar: ANEXO 3. Atividades educativas desenvolvidas durante o período do doutoramento (Agosto 2013/Julho 2017)



6.24 Artigo " From *Book as Artwork* to *A Manifesto for the Book*" e encarte *Publishing in the expanded field*, in *Pure Print Publication*, Coordenação Graciela Machado, FBAUP, 2016

De todos os projetos que desenvolvi na área da educação destaco dois – a unidade curricular de Livro de Artista criada e lecionada por mim na ESAD.CR e o Pequeno Grande © projeto desenvolvido com a Fundação Calouste Gulbenkian.
No ensino artístico universitário a disciplina de Livro de Artista está incluída no plano curricular da licenciatura em Artes Plásticas da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha, lecionada por mim e Isabel Baraona, docentes que paralelamente são artistas e editoras das suas publicações. A disciplina de Livro de Artista leccionada na ESAD.CR tem os conteúdos programáticos organizados numa sequência de exercícios à volta de diferentes estruturas de livros, onde os alunos exploram o potencial que cada estrutura pode ter para o conteúdo do livro, estes são exercícios-base que permitem aos discentes realizarem os seus projetos pessoais na área do livro de artista. O programa da unidade curricular é articulado com um projeto pedagógico iniciado por mim em 2011– *Edições da Sala 5*. Um projeto de assembling que reúne páginas elaboradas pelos alunos, onde cada um traz o seu trabalho autoral desenvolvido em atelier. Estas páginas tomam forma em desenho, colagem, serigrafia, gravura e processos de impressão digital, o que torna algumas páginas múltiplos e outras únicas. Nem todas as páginas são assinadas ou numeradas, ficando esta decisão ao cuidado do autor de cada página. É recuperada a filosofia dos primeiros

assemblings dos anos 1970, uma obra em colaboração entre vários autores, para a qual o editor, neste caso a professora da disciplina, apenas pede as contribuições e define o número da tiragem, questionando e dissolvendo o papel autoral convencional do editor. Todas os participantes envolvidos no assembling participam para a definição e produção da publicação. O que faz com que os 6 volumes já editados de *Sala 5* tomem formas diferentes devido à natureza colaborativa. Este assembling é o resultado de uma prática artística ligada a uma rede de relações humanas que surge no contexto de sala de aula.



6.25 (Ed.) Ana João Romana, Edições da Sala 5, vol. IV, 2015



6.26 (Ed.) Ana João Romana, Edições da Sala 5, vol. V, 2016



6.27 (Ed.) Ana João Romana, Edições da Sala 5, vol. VI, 2017

Também na área na educação colaboro desde a sua génese, em 2011, no *Pequeno Grande* ©, projeto do Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência. Este projeto envolve professores e crianças de escolas do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico no contacto e na criação de livros de artista. Os alunos são convidados a criar os seus próprios livros, que circulam em exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, por escolas de todo o país e em bibliotecas municipais, nas quais os alunos podem ler o manusear os livros. Este projeto é fundamental para passar a ideia que o livro de artista, assim como qualquer outra categoria artística, não é vocacionado apenas para público adulto. O projeto *Pequeno Grande* © está dividido em três áreas: ilustração, construção de narrativas e livro de autor. Para esta última área eu concebi os cursos e as vídeo-tutorias, com o objectivo de atualizar e enriquecer o repertório de materiais, ferramentas, técnicas e metodologias de trabalho para os professores[499]. São objectivos do projeto Pequeno Grande © envolver alunos, artistas e professores em atividades de valorização das Artes Visuais, em especial na área do livro de autor; criar parcerias entre o Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência e as escolas portugueses de 1º e 2º ciclo; partilhar recursos didáticos na área do livro de autor, ilustração e construção de narrativas. Durante o período do doutoramento lecionei formação para professores na área do livro de autor do Pequeno Grande © no Museu da Luz e na Fundação Calouste Gulbenkian.

[499] Mais informações em http://www.pequenograndec.org

Concluindo sobre o meu papel como mediadora, baseado também na minha experiência como docente, acredito na educação como um valor prioritário na nossa sociedade, dá às pessoas as competências e a consciência para viver construindo e intervindo no mundo de forma positiva. A educação artística, e em concreto a educação artística no museu, permite uma abordagem não formal à educação, por comparação ao contexto de escola. Na escola existem programas curriculares e avaliações, no museu por comparação existe maior liberdade de abordagens. O museu permite também trabalhar um espectro mais alargado da sociedade, dentro de todas as faixas etárias. Os programas curriculares nas escolas demoram mais tempo a se atualizar, no museu há uma atualização mais rápida dos acontecimentos, e por consequência o *feedback* é dado no momento. No museu é importante avaliar a qualidade desta experiência, dar continuidade, fidelizar. A continuidade é possível em contexto escolar, mas no museu é mais difícil, só em ateliers de longa duração, nos quais as instituições museológicas investem pouco.

Para concluir, sobre a dimensão educativa da componente prática, são objectivos gerais: Criar estratégias de relacionamento com a arte contemporânea e a área do livro de artista em contexto educativo. Expandir a aquisição de conhecimentos na área do livro de artista, para professores e alunos, através da participação ativa de ambos em projetos educativos, assim como proporcionar aos professores uma renovação de ferramentas pedagógicas. Deixar nas escolas ferramentas formativas para o desenvolvimento de trabalho autónomo tanto para alunos como para professores, na área do livro de artista. Proporcionar aos alunos uma experiência que permite construir memórias duradouras e que potencia uma aprendizagem efetiva e significativa.

Vemos o ensino e a educação na área do livro de artista como uma garantia de continuidade.

Ao longo do período de doutoramento a dimensão prática educativa e artística decorreram em paralelo, e qualquer uma delas continua decorrer após conclusão desta dissertação.

Considerações finais

Algumas das minhas considerações finais podem ser tomadas pelo meu amor ao livro de artista. Por acreditar que em Portugal se faz um trabalho de excelente qualidade na área, mas que ainda se mantem discreto. Acredito também que é um trabalho que vai continuar a expandir e a crescer em qualidade, que não se trata apenas de um momento isolado do início do século XXI. A partir daqui vou tentar que a apresentação das minhas considerações finais não seja levada por um olhar arrebatado pela paixão.

Todo o trabalho realizado é fruto da minha experiência como artista, editora, investigadora e mediadora. Possivelmente o termo operador estético enquadra a multiplicidade do meu trabalho, tal como em Ulises Cárrion, autor amplamente referido nesta dissertação.
As conclusões são essencialmente os resultados da investigação baseada na prática, isto é, o corpo das conclusões são os livros de artista publicados por mim - *"If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck", Estórias do livro de artista, Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso* e a sua apresentação na *Sala de Leitura.*

O longo processo de entrevistas aos intervenientes do meio do livro de artista em Portugal permitiu-me prolongar e aprofundar o trabalho de campo, contactar com quem pensa sobre o livro de artista, fazer perguntas, investigar, refletir e voltar à dissertação, aos meus livros e à minha coleção de livros de artista.
Os livros publicados por mim no âmbito do doutoramento *Estórias do livro de artista* mantêm os textos das entrevistas pela exatidão que fornecem, a/o entrevistada/o é citada/o pelas suas próprias palavras, optei por não ser eu a narrar as palavras dos outros por respeito ao que foi dito. Publicar os livros que contêm as entrevistas tem o intuito de participar na construção da memória como uma partilha, conhecer e divulgar estórias e histórias, como processo participativo para a construção do conhecimento, tanto em Portugal como no estrangeiro, daí a opção da tradução para inglês. Este recolher e publicar de estórias, presentes no conteúdo dos livros confere a estes um carácter documental, um testemunho de memórias de experiências vividas.

As estórias são estórias de paixões, paixões por livros. São estórias dentro de histórias e vice-versa.
A exposição final acontece na Galeria Diferença, local de onde partiu o termo Livro de Artista em Portugal, com as primeiras exposições, publicações e catálogos sobre o assunto, celebrando a História do livro de artista no nosso contexto, unindo as várias etapas da minha pesquisa e seus resultados.

As entrevistas e os livros publicados fixam um momento, os artistas continuaram a trabalhar, os editores a publicar, o que torna a *Sala de Leitura* um *work in progress*, possível de continuar em qualquer momento, assim como as entrevistas. A *Sala de Leitura* é mesmo uma sala de leitura, não é uma representação. Pretende-se que seja uma sala de leitura funcional, onde se juntam e consultam livros, onde se criam condições para reflexão sobre o livro de artista, e por consequência sobre a arte.
Relembremos a forma como abrimos a introdução a todo este corpo teórico:
There is no such thing as Art. There is only artists. Esta citação de Gombrich centra-se na ideia que a arte é uma ação, quem faz a ação é o artista. Neste doutoramento concentrámo-nos nos artistas e nos que fazem o livro acontecer, quem concebe, edita, publica, coleciona, vende, divulga, organiza, apresenta e distribui obras de arte que são livros.

Os ideais dos anos 1960 sobre o publicar como prática artística - o livro de artista como a obra de arte acessível, o múltiplo democrático, controlado pelo artista desde a sua concepção à sua distribuição - são princípios que encontram o seu legado na atualidade, voltam a surgir num contexto de crise mundial, principalmente a partir de 2008, o livro de artista como forma independente de oferecer alternativas à precariedade no fazer da cultura.

Um dos principais objectivos de *Publicar a história/estória do livro de artista em Portugal* é documentar e dar voz aos artistas, editores, livreiros, curadores, colecionadores e bibliotecárias que trabalham atualmente no contexto português. Valorizar e partilhar com outros o trabalho por eles realizado, mostrar quem são as pessoas que fazem parte do meio do livro de artista em Portugal. Esta documentação permitiu consolidar uma reflexão teórica e prática sobre o tema.

Outro dos objectivo é encontrar clarificações sobre o que é o livro de artista no contexto da história da arte, dado que as histórias da arte continuam a não incluir o que tem sido feito na área do livro de artista, analisando livros de artistas que têm contribuído com a sua obra para a origem e a definição do livro de artista como disciplina autónoma, em contexto internacional e em contexto português.
O objectivo de traçar o fazer, a distribuição, circulação e recepção do livro de artista permitiu escrever a história do livro de artista em contexto português, a par com o contexto internacional, um estudo que nunca tinha sido realizado.

Ao disponibilizar online a minha pesquisa sobre o livro de artista em Portugal, realizada junto dos intervenientes do meio, o objectivo é fornecer informação para que esta investigação possa ser continuada por outros. Assim como possibilitar uma reflexão, sobre o que foi feito, numa área que continua em pleno crescimento.
É um crescimento que se faz principalmente de uma maneira informal, dentro de uma comunidade que cresce com um sentido de pertença, unida por uma rede de amizades. Relembramos como faz sentido a frase do editor Christoph Keller: *Books make friends*[500].

Sendo esta investigação sobre o meio do livro de artista em Portugal contemporânea do fazer do livro podem faltar aspectos só detectáveis pela distância do tempo, que ajuda a analisar e refletir. A dissertação atravessa 104 anos de livros de artistas portugueses, de a *Lenda de S. Julião Hospitaleiro* de Amadeo Souza-Cardoso, concebido em 1912, até *No nothing/No twitter* de Luís Alegre, publicado no final de 2016, mesmo correndo riscos de pouca precisão escolhendo um limite temporal ainda muito atual.

Como futuras linhas de trabalho propomos dar continuidade à pesquisa sobre o livro de artista em Portugal, que se mantem em pleno crescimento. Tentar documentar melhor o trabalho que se faz na área da publicação de artista no Porto, dado que foi onde encontrei menos disponibilidade para as entrevistas que fizeram parte da pesquisa durante 2016. Continuar a acompanhar a atividade das editoras, livreiros e feiras, que nesta área funcionam por ciclos, são as atividades mais voláteis. Outra

[500] (Ed.) WILLEMS, Roger e MANDERS, Mark; *Books make friends*, Roma Publications, Lisboa, 2006, p. 9

proposta é internacionalizar toda esta pesquisa à volta do livro de artista em Portugal, por isso os livros que publiquei são bilingues português/inglês.
No momento em que entrego esta dissertação ainda falta expor e divulgar os últimos trabalhos realizados - *Estórias do livro de artista, Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso* e a *Sala de Leitura*. Só num futuro próximo poderei refletir sobre a existência destas obras no mundo. Sendo o livro um objeto que tem o potencial de atravessar espaço geográfico e tempo, outras reflexões existirão num futuro mais longínquo.
As futuras linhas de trabalho prolongarão a estratégia *hands on* (aprender fazendo), *minds on* (fazer pensando) e *hearts on* (pensar envolvendo-se) para outras atividades educativas, para a liberdade de autopublicar, para o continuar a colecionar e a expor.

Estas considerações finais não fecham o assunto.

Continua...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(Ed.) AARONS, Philip; ROTH, Andrew; *In numbers - serial publications by artists since 1955*, PPP Editions, Zurique, 2009

AA.VV.; *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Centro de Arte Moderna e Fundação de Serralves, s.l.,1991

AA.VV.; *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009

AA.VV.; *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de école de Paris*, Editions Albert Skira, Geneve, 1946

AA.VV.; *Books Make Friends*; Roma Publications e Culturgest, Amesterdão, 2006

AA.VV.; *Investigating Tate Britain : A guide for teachers*, Tate Publishing, Londres, 2001

AA.VV.; *Lawrence Weiner: as far as the eye can see*, Whitney Museum of American Art, Nova York, 2007

AA.VV.; *Le livre d'artiste: quels projets pour l'art?*, Éditions Incertain Sens, Rennes, 2010

AA.VV.; *Livro de Artista – Exposição Feira do Livro de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa e Assírio & Alvim, Lisboa, 1992

AA.VV.; *Livro de Estilo,* Público, Lisboa, 1998

AA.VV.; *Lourdes Castro - Além da Sombra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992

AA.VV.; *Lourdes Castro – à sombra*, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005

AA.VV.; *Lourdes Castro no CAMB*, Centro de Arte Manuel de Brito, Oeiras, 2009

AA.VV.; *Lourdes Castro|Manuel Zimbro – à Luz da Sombra*, Fundação de Serralves e Assírio & Alvim, Porto/Lisboa, 2010

AA.VV.; *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, Porto, 1997

AA.VV.; *Vieira da Silva, Kô et Kô e outras histórias*, Câmara Municipal de Lisboa e Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, 2001

(Coord.) ACCIAIUOLI, Margarida; *KWY Paris 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001

ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Alberto Carneiro – Lição de coisas*, Campo de Letras, Porto, 2007

ARNAR, Anna Sigrídur; *The Book as Instrument – Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011

(Dir.) AYALA, Francisco Molinero; *LAMP El libro de artista como materialización del pensamiento*, Grupo de Investigación da la Universidad Complutense de Madrid; Madrid, 2011

BARON, Stanley; *Sonia Delaunay – the life of an artist*, Thames & Hudson, Londres,1995

BARTHES, Roland; *A Lover's Discourse – Fragments*, Penguin Books, Londres, 1990

(Ed.) BELLO, Patricia di; WILSON, Collete e ZAMIR, Shamon; *The Photobook – From Talbot to Ruscha and Beyond*, I.B. Tauris, Londres, 2012

BENEZRA, Neal e Brougher, Kerry; *Ed Ruscha*, Scalo, Zurique, 2000

BENJAMIN, Walter; *Rua de mão única*, Editora Brasiliense, S. Paulo, 1987

BENJAMIN, Walter; *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1992

BETTLEY, James (Ed); *The Art of the Book – From medieval manuscript to graphic novel*, V&A Publications; Londres, 2001

BINDMAN, David; *William Blake – The complete Illuminated Books*, Thames & Hudson, Londres, 2000

BLANCHOT, Maurice; *O livro por vir*, Relógio d' Água, Lisboa, 1984

BODMAN, Sarah; *Artists' Books Creative production and Marketing*, Impact Press at the Centre for Fine Print Research University of the West of England, Bristol, 2005

BODMAN, Sarah e SWODEN, Tom; *A Manifesto for the Book*, Impact Press at the Centre for Fine Print Research University of the West of England, Bristol, 2010

BORGES, Jorge Luís; *Ficções*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, s.d.

BRYSON, Norman; "A walk for a walk's sake" *in The Stage of Drawing: Gesture and Act,* Londres e Nova York, Tate Publishing e The Drawing Center, 2003

BUARQUE, Irene; *Livro de Artista*, Galeria Municipal de Alverca, Vila Franca de Xira, 1988

BUARQUE, Irene; *Livro de Artista*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1998

BURY, Stephen; *Artists' books – the book as a work of art, 1963-1995*, Scolar Press, Londres, 1995

CABANNE, Pierre; *Marcel Duchamp - engenheiro do tempo perdido*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990

CAMBRAS, Josep*; Encadernação*, Editorial Estampa, Lisboa, 2004

CARRIÓN, Ulises; *Quant aux livres/On books*, Héros-Limite, Genève, 1997

CARRIÓN, Ulises, (trad.) CADÔR, Amir Brito; *a nova arte de fazer livros,* Editora C/Arte, s.l., 2011

(Coord.) CASTELO, Claúdia e GOMES, António Silveira; *O Livr-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão*, Barbara says..., Lisboa, 2013

CASTLEMAN, Riva; *A century of artists' books*, MOMA, Nova York, 1994

CELANT, Germano; *Book as art work 1960/1972*, Nigel Greenwood, Londres, 1972

(Ed.) CELLA, Bernhard; FINDEISEN, Leo; BLAHA, Agnes; *NO-ISBN – on self-publishing*, Salon für Kunstbuch e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colónia, 2015

(Coord.) CHARTIER, Roger; *As Utilizações do Objecto Impresso*, Difel, Algés, 1998

COOPER, Jennifer Gough e Caumont, Jacques; *Marcel Duchamp – Opera, Marcel Duchamp – Vita*, Bompiani, Milão, 1993

(Ed.) CROSS, Susan e Markonish, Denise; *Sol Lewitt 100 views*, MASS MoCA, Massachusetts, 2009

DAMÁSIO, António; *O Livro da Consciência,* Círculo de Leitores, Lisboa, 2010

DAMISCH, Hubert; *The Judgment of Paris*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996

DANCHEV, Alex; *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, Penguin Books, Londres, 2011

DESJARDIN, Arnaud; *The Book on Books or Artists Books*, The Everyday Press, Londres, 2011

(Ed.) DOBKE, Dirk; *Dieter Roth Books + Multiples***,** Edition Hansjorg Mayer, Londres, 2004

DORE, Helen; *William Morris*, Pyramid Books, Londres, 1990

DRUCKER, Johanna; *The century of artists' books*, Granary Books, Nova York, 1994

DRUCKER, Johanna; "Intimate Authority – Women, Books and the Public-Private Paradox", *in The book as art: artists' books from the National Museum of Women in the Arts*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 2007

DUVE, Thierry de; *Kant after Duchamp*, MIT Press, Massachusetts, 1999

FORD, Simon; *Facing the page*, Estamp, Londres, 1993

FOSTER, Elena; WATSON, Rowan; *Blood on paper*, Ivory Press e V&A Publishing, Londres, 2008

FRANÇA, José-Augusto; *Unicórnio, etc.*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2006

(coord. Ed.) FREITAS, Helena; Alfaro, Catarina e Rosa, Manuel; *Amadeo de Souza-Cardoso – diálogo de vanguardas*, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006

(Ed. Lit.) FREITAS, Helena de; Alfaro, Catarina e Rosa, Manuel; *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007

(Pub.) GENGLI, Lin; *Art of the Book*, Gingko Press, Berkeley, 2015

(Ed.) GILBERT, Annette; *Publishing as Artistic Practice*, Sternberg Press, Berlim, 2016

GOMBRICH, E.H.; *The Story of Art*, Phaidon, Londres, 2011 (1ª edição 1950)

GOMBRICH, E.H.; *Uma pequena história do mundo*, Tinta da China, Lisboa, 2013

GONÇALVES, Nuno de Melo; "*Livros de Artista – o Concretismo na Arte Moderna", in Espaço* (Coord. e Ed.) Sara Antónia Matos, Edições Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, 2009

GRIGOLIN, Fernanda; *Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*, Publicações Iara, S. José de Campos, 2013

HARRISON, Charles e WOOD, Paul; *Art in theory 1900-1990*, Blackwell Publishers, Oxford/Massachusetts, 1996

KABAKOV, Ilya; *On the "total" installation*, Cantz Verlag, Bona, 1995

KWON, Miwon, *One place after another, site-specific art and locational identity,* The MIT Press, Cambridge, 2002

LIPPARD, Lucy; *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1997

(Ed.) LUPTON, Ellen; *A produção de um livro independente*, Rosari, São Paulo, 2011

LUTHI, Louis; *On the Self-Reflexive Page*, Roma Publications, Amesterdão, 2010

LYONS, Joan; *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book*, Visual Studies Workshop Press, Nova York, 1985

(Ed.) MACHADO, Graciela; *Da Impressão ao Livro de Artista*; Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e I2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, 2012

MAFFEI, Giorgio e PICCIAU, Maura; *Il libro como opera d'arte*, Edizioni Corraini, Mântua, 2008

MAFFEI, Giorgio; *Munari's books*, Edizioni Corraini, Mântua, 2008

MALRAUX, André; *O museu imaginário*, Edições 70, Lisboa, 2000

MARSHALL, Richard; *Ed Ruscha*, Phaidon, Londres, 2003

MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc; *Manual da escrita jornalística*, Editora Pergaminho, Lisboa, 1998

MARTINS, Wilson; *Palavra escrita – História do livro, da imprensa e da biblioteca*, Editora Ática , S. Paulo, 2001

MATTOSO, José; *A escrita da História* in *Obras Completas,* vol. 10, Circulo dos Leitores, Lisboa, 2002

MOEGLIN-DELCROIX, Anne; *Esthétique du livre d'artiste*, Éditions Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997

MOEGLIN-DELCROIX, Anne; *Sur le livre d'artiste,* Le mot et le reste, s.l., 2006

MONTANT, Henri; *A entrevista escrita e o perfil,* Editorial Inquérito, Mem Martins, 2002

MORLEY, Simon; *Writing on the wall – Word and Image in Modern Art*, Thames & Hudson, Londres, 2003

MORRIS, William; *The works of Geofrey Chaucer*, Kelmscott Press, Londres, 1896

NEGREIROS, José de Almada; *Manifestos e conferências – coleção obra literário de José de Almada Negreiros,* vol. 5, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006

(Ed.) NICOLAU, Ricardo; *Que sais-je? Livros e edições de artista*, Fundação de Serralves, Porto, 2016

OBRIST, Hans Ulrich; *Brief history of curating*, JRP-Ringier, Zurique, 2008

(Ed.) O'NEILL, Paul e WILSON, Mick; *Curating the Educational Turn*, de Appel/Open Editions, Londres, 2010

(Ed.) PARRY, Linda; *William Morris***,** Phillip Wilson Publishers, Londres, 1996

PEREC, Georges, *Species of Spaces and other Pieces,* Penguin Books, Londres, 1974

PERNECZKY, Géza; *Assembling magazines 1969-2000*, Árnyékkotok Foundation, Budapeste, 2007

PERLOFF, Marjorie, *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003

PHILLIPS, Michael; *William Blake – the creation of the Songs – From Manuscript to Illuminated Printing*, The British Library, Londres, 2000

PHILLPOT, Clive., LAUF, Cornélia; *Artists/author – contemporary artists' books*, The American Federation of the Arts, Nova Iorque, 1998

PHILLPOT, Clive e TARSIA, Andrea; *Live in your head*, Museu do Chiado, Lisboa, 2001

PHILLPOT, Clive; *Booktrek*, JRP|Ringier, Zurique, 2013

(Coord.) PICAZO, Glòria; *Impasse: LIVROS DE ARTISTA /Ediciones especiales/ Revistas objetuales/ PROYECTOS EDITORIALES/ Ediciones independientes/ PUBLICACIONES ESPECIALES/ Ediciones limitadas/ Autoediciones /Ediciones de artistas/ Publicaciones digit*ales, Centre d'art la Panera, Lleida, 2011

PIETROMARCHI, Sophie Benini, *O livro do livro*, Edicare Editora, Lisboa, 2009

(Org.) PINTO, Ana Teixeira; *O narrador relutante*, Museu Coleção Berardo/Sternberg Press, Berlim, 2014

PLATÃO; *Banquete (O Simpósio ou do Amor)*, Guimarães Editores, Lisboa,1986 (1ª edição)

RANCIÉRE, Jacques; *The politics of aesthetics,* Continuum, Londres, 2009 (1ª edição 2004)

RICOEUR, Paul; *Do texto à acção*, Rés Editora, Porto, 1986

RINEHART, Benjamin D.; *Creating Books & Boxes*, Quarry Books, Massachusetts, 2007

ROSENDO, Catarina; *Alberto Carneiro – os primeiros anos (1963-1975)*; Edições Colibri – IHA/ Estudos de Arte Contemporânea – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007

ROSENDO, Catarina; *Um realismo cosmopolita: O grupo KWY na coleção de Serralves*; Fundação de Serralves, Porto, 2015

SCHAEREN, Guy; *Livros de Artista!*, Fundação de Serralves, Porto, 2012

(coord.) SCHAEREN, Guy; *From page to space – published paper sculptures*, Fundação de Serralves e Weserburg – Studienzentrum fur Kunstlerpublikationen, Bremen, 2011

SCHAEREN, Guy; *Un coup de livres (A throw of books)*, Fundación Juan March, Madrid, 2010

(Conceito) SCHAEREN, Guy; *Ulises Carrión - Dear reader. Don't read.,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2016

(Ed.) SELBY, Aimee; *Art and text*, Black Dog Publishing, Londres, 2009

SILVA, Susana Gomes da; *Enquadramento teórico para uma prática educativa nos museus* , in *Serviços Educativos na Cultura*, Setepés, Porto, 2007

SILVEIRA, Paulo; *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*; Editora UFRGS, Porto Alegre, 2001

SMITH, Esther K.; *How to make books*, Potter Craft, New York, 2007

SMITH, Keith A.; *Structure of the visual book*, Keith Smith Books, New York, 2003 (4ª edição)

SMITH, Keith A.; *Text in the book format*, Keith Smith Books, New York, 2004 (3ª edição)

(Ed.) STEIN, Donna; *Cubist Prints/Cubist Books*, Franklin Furnace, Nova Iorque, 1983

TAYLOR, Terry; *Ecobooks*, Lark Books, N.Y., 2009

VALE, Paulo Pires do; *Tarefas Infinitas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012

VALE, Paulo Pires do; *Pliure Épilogue – La bibliothéque, l' universo*, Palais des Beaux-Arts, Paris, 2015

(org.) VALE, Paulo Pires do e BARATA, Ana; *Lourdes Castro – Todos os livros*, Biblioteca de Arte/Documenta, Lisboa, 2015

WALKER, Ian; *A kind of a "Huh?": The siting of Twentysix gasoline stations (1962), The Photobook – From Talbot to Ruscha and Beyond,* I.B. Tauris, Londres, 2012

(Ed.) WILLEMS, Roger e MANDERS, Mark; *Books make friends*, Roma Publications, Lisboa, 2006

Periódicos

(Ed.) BARAONA, Isabel; "Colecção", *Jornal Oficina do Cego*, nº3, 2011

(Ed.) BÁRTOLO, José e Afonso, Sérgio, *Pli, Arte e Design*, nº 2/3, 2012

CABAU, Philip; "Wire dancers", *JAB35*, Center for Book and Paper Arts, Chicago, Primavera 2014

(Ed.) CARDOSO, Catarina Figueiredo; *Portuguese small Press Yearbook 2013*; Lisboa, 2013

(Ed.) CARDOSO, Catarina Figueiredo; *Portuguese Small Press Yearbook 2014*; Lisboa, 2014

(Ed.) CARDOSO, Catarina Figueiredo; *Portuguese Small Press Yearbook 2015*; Lisboa, 2015

CARITA, Alexandra; " O homem que quis democratizar a arte", *Expresso*, 31 Maio 2008

DUCHAMP, Marcel; *The blind man No. 2*, Nova Iorque, Maio 1917 (edição fac-similada)

(Ed. e Dir.) FREEMAN, Brad; *JAB Journal of Artists' books*, 29, 30, 32, 35, 37, Center for Book and Paper Arts, Chicago, 2011 a 2015

GOMES, Sérgio B.; "Pierre von Kleist, uma editora para uma imensa minoria", *Público - Ipsilon*, 21 Novembro 2014

GRIGOLIN, Fernanda; *Jornal de borda,* n. 2, Novembro 2015

JURGENS, Sandra Vieira; "Do it! Edit Yourself. A autoedição em Portugal", *Arq./a – Revista de Arquitectura e Arte*, nº 105, Janeiro/Fevereiro 2013

(Coord.) LEAL, Miguel; *Kraft*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e I2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Dezembro 2014

MARMELEIRA, José; "A arte nas nossas mãos"*, Público – Ipsilon*, 24 Agosto 2011

(Dir.) QUEIROZ, João; *:Estúdio 6 – Livro de Artista*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, 2012

(Dir.) ROBINSON, Mike Walter e DEAK, Edit; *Arte-Rite #14*, Nova Iorque, Inverno 1976/77

Webgrafia

6 DECADES BOOKS; *Book as artwork 1960/1972, by Germano Celant*. Consultado 23 Outubro 2013 em http://www.6decadesb.com/2010/10/book-as-artwork-19601972-by-germano.html

AA.VV.; *abc art, books, & creativity – arts learning in the classroom*, National Museum of Women in the Arts, Washington, 2012. Consultado 17 Novembro 2015 em http://artbookscreativity.org/wp-content/uploads/2012/04/abc_Lesson-15.pdf

AA.VV.; *Reading a book educates. Making a book is an education*, Booklyn Artists Alliance, Nova Iorque. Consultado 13 Novembro 2015 em https://booklyn.org/booklyn-ed-manual/

(Ed.) AGIUS, Juan; *Art? Skill? Technique? – Ulises Carrión's Cultural Strategies and Communication Tactics – Five Reports*, Ediciones La Bahía, Heras, 2013. Consultado 22 Agosto 2014 em http://edicioneslabahia.com/pdf/libro-ulises-carrion.pdf

ALONSO, Rodrigo; *Margin notes Ulises Carrión in the Eighties*, 2013, p. 16 e 17 Consultado 18 Agosto 2014 em http://edicioneslabahia.com/pdf/libro-ulises-carrion.pdf

AULT, Julie; *Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter*, Dezembro 2006. Consultado 23 de Março, 2014 em https://printedmatter.org/tables/41

BLASER, P.; *Interview with Lawrence Weiner*, 2001. Consultado 4 Outubro 2013 em https://daskunstbuch.at/2012/08/24/kunstlerbuch-lawrence-weiner-statements-1968/

BODMAN, Sarah Bodman e SOWDEN, Tom; *The Manifesto for the Book*, 2010. Consultado 23 Março 2013 em http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/manifbk.pdf

CANDY, Linda; *Practice Based Research: A Guide*, Creativity & Cognition Studios, University of Technology, Sydney, 2006, p. 9. Consultado 27 Dezembro 2016 em http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf

CARRIÓN, Ulises; *The new art of making books*. Consultado inúmeras vezes entre Agosto de 2013 e Julho de 2017 em http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf

CONWELL, Donna; *Personal Worlds or Cultural Strategies?*. Consultado 18 Agosto 2014 em http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html

DAUENHAUER, Bernard e PELLAUER, David; *Paul Ricoeur*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* Verão 2014, (ed.) Edward N. Zalta. Consultado 20 Abril 2015 em http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/ricoeur/

HIGGINS, Dick; *Statement on intermedia,* Nova Iorque, 1966. Consultado 9 Junho 2014 em http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html

HUBERT, Renée Riese e HUBERT, Judd; *The cutting Edge of Reading: Artists' Book's*, Granary Books, Nova Iorque, 1999. Consultado 4 Julho 2014 em http://www.gwenjpenner.com/thesis/discover%20ch%201.pdf

KUGELBERG, Johan; *The tattooed dragon meets the wolfman: Lenny Kaye's science fiction fanzines 1941-1970*, Boo-hooray, Nova Iorque, 2014. Consultado 15 Janeiro 2015 em http://boo-hooray.com/exhibits/lenny-kaye-science-fiction-fanzines

LIMA, Francisco Cardoso; *O Artista pelo Artista na Voz do Próprio*, Universidade de Aveiro, 2010/11. Consultado Dezembro 2014 em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-entrevistas.pdf
Entrevista a Alberto Carneiro por Francisco Cardoso Lima, realizada em S. Mamede do Coronado, no dia 18 de Março de 2011. Consultada 31 Dezembro 2014 em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-alberto_carneiro.pdf
Entrevista a Eduardo Batarda por Francisco Cardoso Lima, realizada em Lisboa, no dia 19 de Abril de 2011. Consultado 2 Janeiro 2015 em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-eduardo_batarda.pdf
Entrevista a Daniel Blaufuks por Francisco Cardoso Lima, realizada em Lisboa, no dia 8 de fevereiro de 2011. Consultada 2 Janeiro 2015 em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-daniel_blaufuks.pdf

LUDOVICO, Alessandro; *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894*, Onomatopee, 2013, p. 35. Consultado 4 Julho 2014 em
http://monoskop.org/images/a/a6/Ludovico,_Alessandro_-_Post-Digital_Print._The_Mutation_of_Publishing_Since_1894.pdf

MARTÍNEZ, Chuz; *Clandestine Happiness: What Do We Mean by 'Artistic Research'?*. Consultado 6 abril 2017 em
http://www.macba.cat/PDFs/index/00_eng.pdf

MEDEIROS, Margarida; Entrevista a Susanne Themlitz. Consultado 24 Abril 2017 em http://www.susannethemlitz.net/index.php/Margarida_Medeiros.html

MELIM, Regina; *Par(ent)esis*, Consultado 13 Outubro 2015 em
www.plataformaparentesis.com

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. *Dear reader. Don't read*. Consultado 20 Junho 2017 em
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/ulises_carrion_espanol_web.pdf

Museu de Serralves*, Alberto Carneiro: arte vida/vida arte – revelações de energias e movimentos da matéria*, 2013. Consultado 31 Dezembro 2014 em:
http://www.serralves.pt/pt/actividades/alberto-carneiro-arte-vida-vida-arte-revelacoes-de-energias-e-movimentos-da-materia/

NORVELL, Patricia; Seth Siegelaub em entrevista, 17 Abril 1969, in (Ed.) Alexander Alberro and Patricia Norvell; *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell,* University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2001, p.39. Consultado 2 Agosto 2016 em https://opasquet.fr/dl/texts/Norvell_Recording_Conceptual_Art_2001.pdf

PENNER, Gwen; *The blind men and the artists book – seeking a definition*, s.l., s.d.. Consultado 2 Agosto 2013 em http://www.gwenjpenner.com/publications/thesis/discover%20ch%201.pdf

POPOVA, Maria; *Philosopher Judith Butler on the Value of the Humanities and Why We Read.* Consultado 15 Setembro 2014 em https://www.brainpickings.org/2013/06/07/judith-butler-mcgill-2013-commencement-address/

RANGANATHAN, Shiyali Ramamrita; *Five laws of library science.* Consulta 28 Novembro 2014 ao livro digitalizado pelo Google em http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b99721;view=1up;seq=13

SARDO, Delfim, *Uma iconologia do intervalo - repetição e montagem na obra de Julião Sarmento*, 2001. Consultado 25 Abril 2017 em http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/juliao_sarmento/juliao_sarmento.html

(org.) WYE, Deborah; *The Russian Avan-garde Book 1910-1934*. MoMA, 2002. Consultado 27 Fevereiro 2014 em http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2002/russian/

Webgrafia periódicos

AARON, Alice; "Un livre: *Le "Livre" de Mallarmé* de Jacques Scherrer", *La Revue Moutarde – Revue littéraire en ligne*, n.6, 10.04.2004, p. 4. Consultado 6 Agosto 2013 http://larevuemoutarde.free.fr/numeros/06/06-04.htm

COSTA, Sara Figueiredo, "A Laica morreu viva a Morta!", *in Blimunda,* n. 50, Julho 2016, Fundação José Saramago, p. 21, consultado 24 Abril 2017 em https://pt.scribd.com/document/318817273/Blimunda-50-julho-de-2017

DUCHAMP, Marcel; Entrevista à revista *Life*, Abril 1952. Consultado 31 Janeiro 2015 em http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/319?utm_source=e-goi&utm_medium=email&utm_term=Convite%3A+%22As+escolhas+dos+criticos%3A+Marcel+Duchamp+por+Delfim+Sardo

FRAYLING, Christopher; *Royal College of Art Research Papers*, Volume 1, n. 1,1993/94, p. 3-5. Consultado 22 Fevereiro 2016 em http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/79/1372332724-Frayling_Research-in-Art-and-Design.pdf

HOFFBERG, Judith; Interview with Lawrence Weiner, *Umbrella*, vol. 26, n.1, Maio 2003. Consultado 11 de Abril 2014 em http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf

MIGUEL, Telma; *Edições de arte num Gabinete para muitos, Sol,* 22 Julho 2015. Consultado 11 Abril 2017 em https://sol.sapo.pt/artigo/403696/edicoes-de-arte-num-gabinete-para-muitos

WEINER, Lawrence; *Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books, Umbrella*, volume 13, n.1, 1990. Consultado 11 de Março 2014 em http://indiamond6.ulib.iupui.edu/cdm/compoundobject/collection/Umbrella/id/1691/show/1657/rec/45

Webgrafia para sites oficiais

A Ilha. Consultado 9 abril 2017 em http://www.a-ilha.pt/pt/about

Atlas Projectos. Consultado 24 Maio 2014 em http://www.atlasprojectos.net/sobre.htm

Booklyn Artists Alliance. Consultado 13 Novembro 2015 em http://booklyn.org

Culturgest. Consultado 9 Abril 2017 em http://www.culturgest.pt/livraria/

Feira Tijuana de Arte Impressa. Consultado 25 Abril 2017 em https://www.facebook.com/events/538517853003115/

Ghost. Consultado 20 Março 2015 em http://www.ghost.pt/about.html

Guy Schraenen. Consultado 11 Novembro 2016 em http://www.guyschraenenedi teur.com

Homem do Saco. Consultado a 18 de Abril de 2017 em http://ohomemdosaco.com/about

Inapa, Munken Pure. Consultado 11 Maio 2017 em http://www.inapaportugal.pt/produtos/product/200-153821-/category_pathway-8928

The Kelmscott Chaucer, British Library. Consultado 22 Abril 2015 em http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/landprint/kelmscott/

Oficina do Cego. Consultado a 18 de Abril de 2017 em http://oficinadocego.blogspot.pt

Pangeia – super continente de editores independentes. Consultado 9 Abril 2017 em https://roundaboutlx.wordpress.com

Pequeno Grande ©. Consultado entre 2013 e 2016 http://www.pequenograndec.org

Primeira Feira Internacional do Livro de Artista – Livrarte. Consultado 2 Outubro 2014 em http://www.fabula-urbis.pt/Feira_Livro_Artista_apres.html

Pierre von Kleist. Consultado 25 Janeiro 2017 em http://www.pierrevonkleist.com

Stolen Books. Consultado 23 Abril 2016 em http://stolenbooks.pt

Sismógrafo. Consultado 12 Abril 2017 em http://www.sismografo.org/about/

Tiago Baptista e Catarina Domingues. Consultado 22 Abril 2017 em http://fanzinesemartelos.blogspot.pt/p/o-que-e-isto.html

Webgrafia para imagens

Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (estudos), 1897

https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_Dés_Jamais_N%27Abolira_le_Hasard

Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (fragmento), 1913 https://en.wikipedia.org/wiki/La_prose_du_Transsibérien_et_de_la_Petite_Jehanne_de_France

Marcel Duchamp, *Box of 1914*, 1914

http://www.philamuseum.org/collections/permanent/86183.html?mulR=73974304%7C8#

Marcel Duchamp, *Unhappy Readymade*, 1919. Impresso em 1958 para *Boîte en Valise* https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/works05.html#3

Marcel Ducamp, *Green Box*, 1934 https://www.sfmoma.org/artwork/85.383.A-PPPP

Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1963 http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963

E. M. de Melo e Castro, *Objecto poemático de efeito progressivo*, 1962 https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-e-livros-92/e-m-de-melo-e-castro-26

Documentários
Lourdes Castro – Pelas sombras, Catarina Mourão, Midas Filmes, Portugal, 2010
Self-Publishers of the World Take Over Craig John Barr, Salford Zine Library, Reino Unido, 2011

Videotutorias
ROMANA, Ana João*; Livro de autor:*
Episódio 1 – livro de autor
Episódio 2 – livro de pop-up
Episódio 3 – leporello
Episódio 4 – livro instantâneo
Episódio 5 – encadernação japonesa
http://www.pequenograndec.org/livro-de-autor
Inserido no projeto **Pequeno Grande ©,** em parceria com o **Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura**

Livros de Artista e Small Press de Autores Portugueses da minha coleção
Organizados por ordem cronológica de concepção e por autor. Nesta lista consta a seguinte informação: autor, título, ano de publicação, editor (quando não é o próprio autor), tiragem (quando vem indicada na publicação).
* organizado por editora

Amadeo de Souza-Cardoso, Gustav Flaubert - *A lenda de São Julião Hospitaleiro*, 1912
Edição fac-similada, CAM/FCG, 2006
3000 exemplares
Edição de capa dura com textos de Maria Filomena Molder
Edição de capa mole com textos de Catarina Alfaro

...

José de Almada-Negreiros, *K4 o quadrado azul*, 1917
Edição fac-similada
Assírio & Alvim, 2000

José de Almada-Negreiros, *Cenas d'A scena do ódio*, 1915
Homem do saco, 2015
...

Maria Helena Vieira da Silva, *Kô et Kô les deux esquimaux*, 1933
Edição original Galerie Jeanne-Bucher
Nova edição de Éditions Chandeigne, Paris, 2005

...

Paulo de Cantos, *Matemática alegre*, s.d.
Composto e impresso na Tipografia Imprensa Moderna, Porto

...

Júlio Pomar, *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, 1949
Poemas: Sidónio Muralha
Música: Francine Benoit
Fac-símile da 1ª edição: Lisboa: sem menção da editora: Tipografia Garcia & Carvalho
Althum, 2010
1000 exemplares
...

Lourdes Castro, *a história da minha flor*, 1957
Edição fac-similada
Documenta, 2012

Lourdes Castro, *do livro de horas r. m. Rilke*, 1957
Edição fac-similada
Documenta, 2012

Lourdes Castro, *Par Suíte*, 1966
Colecção Les Poquetttes volantes, vol. Cinq, Daily-Bul

Lourdes Castro, *Grande Herbário das Sombras,* 1972
Edição fac-similada
FCG, 2009

Lourdes Castro, *Deutsche Hefte*, 1973
Edição fac-similada
Documenta, 2012

Lourdes Castro, *Recortação*, 1992
Edição CAM/FCG, leporello com postais

Lourdes Castro, *"A Praia Formosa" fotografias do meu avô Jacinto A. Moniz de Bettencourt ilha da madeira*, 2008
Fundação de Serralves e Assírio & Alvim
1000 exemplares

Lourdes Castro, *O amor purifica* e *Trotoário Azul*, 2013
Edição Porta 33, livro + DVD

Lourdes Castro | Manuel Zimbro, *Un autre livre rouge*, 2015
Biblioteca de Arte Gulbenkian | Documenta
800 exemplares

...

René Bertholo, *L'Amour à l'italienne,* 1966
Colecção Les Poquetttes volantes, vol. Neuf, Daily-Bul

...

Jorge Martins e Luiza Neto Jorge, *O ciclópico acto*, 1972
Edição da Livraria-Galeria 111
257/270

...

(Coord.) Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero*, 1977
colaboração da Secretaria de Estado da Cultura

...

Manuel Baptista, *Fora de Escala – Livro de Actividades,* 2011
Fundação EDP
Livro baseado nos cadernos de estudo dos anos 60 e 70

...

Luísa Correia Pereira, *Plataforma Lunar*, 1982
Ar.Co

...

Rigo 23, *Ganmse*, 1986
Edição de autor
500 exemplares

...

Ana Hatherly, *Escrita Natural*, 1988
Diferença Comunicação Visual CRL
200 exemplares assinados e numerados
180/200

...

Daniel Blaufuks, *Cinema Paraiso – memória descritiva*, 1991
Pelouro da Cultura – Câmara Municipal de Lisboa

Daniel Blaufuks, *Lisboa Pessoa Exílio Saramago*, 2000
Galeria Luis Serpa Projectos
500 exemplares

Daniel Blaufuks, *O arquivo – um álbum de textos*, 2008
Edição Vera Cortês
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Álbum de textos*, 2008
Edição Centro Cultural Vila Flor
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Cadernos Blaufuks I*, 2009
Tinta da China
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Cadernos Blaufuks 2*, 2011
Tinta da China
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Works on Memory*, 2012
Ffotogallery Wales Limited, Cardiff

Daniel Blaufuks, *This business of living*, Novembro 2015
Pierre von Kleist Editions

Daniel Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, Novembro 2016
Galeria Vera Cortês
...

Paulo Mendes, Pedro Pousada e Rui Serra (coordenação), *Artstrike – Revista de Projectos de Arte*, 1991
Número 1, Primavera/Verão, Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa
500 exemplares

...

Pedro Portugal, PPortugal *Comic book*, 1997
Edição Galeria Fernando Santos
350 exemplares

Pedro Portugal, *Gabinete da Politécnica – O Importantário Estetoscópio*, 2011
Museu de Ciência e Museu Nacional de História Natural da Universidade de Lisboa
1000 exemplares

...

João Penalva, *336 Pek*, 1999
Camden Arts Centre

João Penalva, *On the other hand, this is not my voice*, 2000
Tramway, Glasgow

João Penalva, *João Penalva*, 2000
Textos de Guy Brett, Mark Gisbourne, Yuko Hasegawa e Pedro Lapa

João Penalva, sem título, 2005
Fundação de Serralves, Porto
Ludwig Museum, Colónia
Irish Museum of Modern Art, Dublin

João Penalva, sem título, 2007
Publicado por ocasião da exposição na Mead Gallery, Warwick Arts Centre
...

Susanne Themlitz, *Quiproquo*, 1999
Museu do Chiado
800 exemplares

Susanne Themlitz, *Paraíso Paradise*, 2004
Livro publicado por ocasião da exposição *Anthropophobien und Etholomanien . Rivalen Grenzganger anonyme Gesellschaftswesen* na Flottmann-Hallen, Herne
1000 exemplares

Susanne Themlitz, *Paraíso Público /Zeit Paradies*, 2004
Centro Cultural Emmerico Nunes
1000 exemplares

Susanne Themlitz, *Vertebrados e Invertebrais*, 2005
Caderno publicado por ocasião da exposição na Biblioteca Municipal de Ponte de Sor,
500 exemplares

Susanne Themlitz, *Da Vida Subterrânea*, 2006
Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea

Susanne Themlitz, *O estado do sono*, 2006
Culturgest

...

Ana João Romana, Alan Kitching, Ian Gabb, Ceri, Amphlett, Tsai-wei Chen, Helen Eger, Laura Thomas, *Lower-case ONLY*, 2000
Typography Workshop Communications Art & Design, Royal College of Art

Ana João Romana, *very, very brief London Diary*, 2001
5 exemplares

Ana João Romana, *Where you end & I begin,* 2003
Colaboração com Daniel Gustav Cramer
7 exemplares

Ana João Romana, *Despertar - Carlos Paredes*, 2005
30 exemplares

Ana João Romana e Susana Anágua, *Matinha*, 2009
fotografia Eduardo Ribeiro
música "8551120 Assemblage Project"
voz off Bob Grisp
Boxset, 28,5x31,6x9cm

Contém portfolio com 9 fotografias (26x29cm) e vídeo (6'09'') com leitor de DVD portátil

(Coord.) Ana João Romana, *Edições Sala 5,* 2011
Livro composto por folhas A5 soltas, cada uma executada por um aluno da Unidade Curricular de Livro de Artista, da Escola Superior de artes & Design de Caldas da Rainha.
50 exemplares assinados e numerados

(Coord.) Ana João Romana, *Edições Sala 5,* Vol. II, 2012
Livro composto por folhas A4 dobradas e meio e com encadernação japonesa, cada folha executada por um aluno da Unidade Curricular de Livro de Artista, da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha.
50 exemplares numerados

(Coord.) Ana João Romana, *O que um livro pode – workshop de construção de livros,* 2012
Livro composto por folhas A4 dobradas e meio e com encadernação japonesa, cada folha executada por um participante no Workshop de Construção de Livros, por ocasião de *O que um livro pode – Encontros à volta do livro de artista e da auto-edição*, Atelier Real, Dezembro 2012
20 exemplares numerados

Ana João Romana, *"If it walks like a duck and it talks like a duck it´s a duck"*, 2014
50 exemplares

(Coord.) Ana João Romana, *G*, 2014
Assembling em formato de leporello, publicado com os discentes da disciplina de Livros de Autor, lecionada na licenciatura em Design Gráfico e Multimédia da ESAD.CR
22 exemplares

(Coord.) Ana João Romana e Nuno Fragata, *Acesso*, 2014
Novela gráfica publicada com os discentes da disciplina de Livros de Autor, lecionada na licenciatura em Design Gráfico e Multimédia da ESAD.CR
16 exemplares
04/16

Ana João Romana, em colaboração com Susana Anágua, *18º abaixo do horizonte*, 2014
100 exemplares, assinados e numerados

(Coord.) Ana João Romana, *Assembling – publishing in the expanded field*, 2015
Assembling publicado por ocasião do workshop *Assembling- publishing in the expanded field*, realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, inserido no programa *Pure Print Elements,* 15 e 16 Janeiro de 2015
10 exemplares
3/10

(Coord.) Ana João Romana, *LA OBS*, 2015

Assembling publicado por ocasião do workshop de Livro de Artista realizado na Oficina Bartolomeu dos Santos , Tavira, 3 e 4 Abril 2015, 13/15

(Coord.) Ana João Romana e Isabel Baraona, *Edições Sala 5,* Vol. IV, 2015
Livro composto por páginas soltas unidas com uma sobrecapa e elástico. Cada página foi executada por um aluno da Unidade Curricular de Livro de Artista, da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha e por artistas do P31- Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa
50 exemplares numerados e assinados

(Coord.) Ana João Romana, *Edições Sala 5,* Vol. V, 2016
Assembling composto por folhas e livros soltos dentro de um envelope, executados pelos alunos da Unidade Curricular de Livro de Artista, da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha.
32 exemplares numerados e assinados

(Coord.) Ana João Romana, *Edições Sala 5,* Vol. VI, 2017
Assembling composto por folhas, livros e objectos dentro de um envelope, executados pelos alunos da Unidade Curricular de Livro de Artista, da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha.
30 exemplares numerados e assinados

...

Ângela Ferreira, *Private views*, 2000/2002
Museu Nacional Soares dos Reis, Porto
1000 exemplares
Estojo com livro de capa dura e cassete VHS

...

Artur Barrio, *Uma ideia situação*, 2001/2002
Documenta Kassel 11

...

Catarina Leitão, *A.R.D.*, 2001
10/27

Catarina Leitão, *Survival Systems Urban Action Catalog*, 2005
Tiragem ilimitada

Catarina Leitão, *Weatherproof*, 2007
The Center for Book Arts, New York
25/50

Catarina Leitão / José Roseira, *Systema Naturae*, Março 2012
Orbis Tertius Edições

500 exemplares

...

Julião Sarmento, *Rosebud*, 2002
Concebido em 1980
Museu do Chiado
500 exemplares

Julião Sarmento, *A Short Story*, 2005
MER. Paperkunsthalle, Gent, Bélgica

Julião Sarmento, *The real thing*, 2010
Edição Babel
500 exemplares assinados e numerados

Julião Sarmento, *95 Polaroids SX70 found in the studio, shot between 1974 and 2009 and organised according to the reference number on the reverse,* 2012
MER. Paperkunsthalle, Gent, Bélgica

Julião Sarmento, *One Hundred Seventy One Entertainment Celebrities*, 2013
MER. Paperkunsthalle, Gent, Bélgica
500 exemplares

...

Leonor Antunes, *Ante-sala,* 2002
Edição EDP e Museu Nacional de Arte Antiga

Leonor Antunes, *Apotoméus*, 2004
Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada

...

Miguel Leal, *Phantomatic*, 2003
Museu de Serralves

...

Maria Lusitano e Pedro Valdez Cardoso, *Selecção Nacional,* 2004
Suplemento integrante do jornal Público de 26 de Junho de 2004
Com obras de: Mariana Ramos, Maria Lusitano, Bunga, João Leonardo, Pedro Valdez Cardoso, Paulo Romão Brás, Célia Domingues, Pedro Barateiro, Ana João Romana, Rodrigo Oliveira, Rafael Alvarez, Catarina Campino, Patrícia Valdez, Ana Perez Quiroga, Nuno Ramalho (com a colaboração de Eduardo Matos), Maria Teresa Silva, Vindeirinho, Susana Mendes Silva, Jorge Santos e Luísa Cunha

...

João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Eflúvio Magnético*

2/3 2004
1/3 2005
Eflúvio Magnético é uma publicação pontual composta por três números

...

Vasco Araújo, *Dilema,* 2004
Fundação de Serralves

Vasco Araújo & Cão Solteiro, *Antológica*, 2014
Um espectáculo de Cão Solteiro e Vasco Araújo
Caderno de texto #4 e caderno 18

...

*

José Pedro Cortes, *Silence,* 2005
Pierre von Kleist Editions

Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa "cidade triste e alegre"*, 2009
(2ª edição 2015)
Pierre von Kleist Editions

António Júlio Duarte, *White Noise,* 2011
Pierre von Kleist editions
1000 exemplares

André Principe, *Smell of tiger precedes tiger*, 2012
Pierre von Kleist editions
1000 exemplares

André Cepeda, *Rien*, 2012
Pierre von Kleist editions
1000 exemplares

José Pedro Cortes, *Costa,* 2013
Pierre von Kleist editions
exemplares

Pedro Costa, *Casa de Lava – Caderno*, 2013
Pierre von Kleist editions
exemplares

Pedro Costa e Rui Chafes, *Família Aeminium*, Junho 2016
Pierre von Kleist editions
750 exemplares

...
*
Tiago Baptista, publicação sem título, 2006

Tiago Baptista, *Cleópatra #2*, Agosto 2007 (reeditado em Novembro 2014)
Façam fanzines e Cuspam martelos

Tiago Baptista, *Fábricas, baldios, fé e pedras atiradas à lama,* 2011
Oficina do Cego e a9))))

Tiago Baptista, *Cleópatra #7*, Junho 2012
Façam fanzines e Cuspam martelos

(Ed.) Tiago Baptista, *Preto no Branco*, 3, 2014
Façam fanzines e Cuspam martelos

Tiago Baptista, *A sombra em si*, 2014
Façam fanzines e Cuspam martelos,
43/90

Tiago Baptista, *practices in the void*, setembro 2015
Bolso nº 10
Façam fanzines e Cuspam martelos
12/40

(Ed.) Tiago Baptista, *Preto no Branco*, 5, Janeiro 2016
Façam fanzines e Cuspam martelos
68/70

(Ed.) Tiago Baptista, *Preto no Branco*, 6, Novembro 2016
Façam fanzines e Cuspam martelos
...

*
Isabel Carvalho, *Wanda*, BF 01, Setembro 2007
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *A casa é sincera*, BF 02, 2008
Braço de Ferro

António de Sousa, *Uma obra sem qualidades*, BF#03/07-2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Clare Thornton, *Minor Breast*, BF 04,2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Isabel Ribeiro, *River Avon*, BF 05, 09-2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Nim-Jo Chung, *Looking at the Sun*, BF 06, 09-2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Pedro Nora, *our day will come*, BF 07, 2008

Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Wanda II*, BF 10, 2009
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Vitória Lebasi*, BF 12, 2009
Braço de Ferro

André Guedes, *The airotiv papers*, BF/XIV, 2009
Publicado por Braço de Ferro, Porto, Maio 2009. Em colaboração com The Physics Room, Christ Church, Nova Zelandia

Isabel Carvalho, *Relógio Capital*, BF 15, s.d.
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Mostruário de horas tecidas em ambientes pesados resultando em diferentes padrões estéticos*, BF 16, 2009
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Invisível – uma tocha acesa*, BF 18, s.d.
Braço de Ferro

Irmãs Bronte, *Latidos*, BF 28, 12-2010
Braço de Ferro
50 exemplares

Isabel Carvalho e María Virginia Jaua, *lebre quatro – Serán ceniza*, BF 32, 07-2011
Braço de Ferro

...

Isabel Carvalho, *Orla*, 2011

Isabel Carvalho, *Os cantores dos planaltos fundem linguagens*, 2013
Broken Dimanche Press
150 exemplares

Isabel Carvalho, *Relevos*, 2014
Kunstlerhaus Bethanien
400 exemplares

Isabel Carvalho, *Femme qui passe*, 2014
Artes – Fundação Manuel António da Mota
200 exemplares

Isabel Carvalho e João Marçal, *Migalhinhas*, 2015
Publicado por ocasião da exposição "Quarto" de João Marçal, Galeria Graça Brandão, Lisboa

...

Pedro Paixão, *Desenho – A Transparência dos Signos*, 2008
Assírio & Alvim
1200 exemplares

Pedro Paixão, *Fogo posto* | *Arson*, 2016
Sistema Solar
500 exemplares
...
*
(Ed.) André Romão, Gonçalo Sena, Nuno da Luz, *Atlas Projecto de Desenho*, n. 0 Abril 2008
Associação Avalanche
153/300

André Sousa e Tobias Hering*, Fabel ,Fábula, Fabel,* 2009
Kunstlerhaus Bethanien e Atlas Projectos

Nuno da Luz, *360 horas*, Outubro 2009
Atlas Projectos

Nuno da Luz, *norte/este – Sylt/Rugen Mar do Norte/Mar Báltico*, 2010
Atlas Projectos

Nuno da Luz, *A Taxilogy of Pictorial Knowledge vols. 1-10*, 2011
Atlas Projectos
224 exemplares

André Romão, *Poemas Bárbaros*, 2011
Kunsthalle Lissabon

Nuno da Luz, *Sem título*, 2012
Versão original publicada em 2012, Atlas Projectos
Revisto e repaginado em 2012 para a exposição "O nosso silêncio é um aviso/ o nosso silêncio é sólido", Vera Cortês Art Agency, Lisboa

Hugo Canoilas, Sem titulo, 2012
Atlas Projectos
Brochura que acompanha o catálogo da exposição *Tarefas Infinitas*, Fundação Calouste Gulbenkian

Gonçalo Sena, *During the tempest, ocasional sun beams revealed traces of the community that once lived there*, 2014
Risograph + caneta
Atlas Projectos
90 cópias numeradas
63/90

Peter Miller, *Imaginary Landscapes,* 2014
Atlas Projectos

400 exemplares
...

Isabel Baraona, *O livro Grafite,* 2008
Da coleção dos livros das cores
200 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Vermelho,* 2008
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Branco* ou *is this me?,* 2009
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Negro,* 2009
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Azul,* 2009
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, Sem título (*Parce que l'on ne parvenait...),* 2010
150 exemplares

Isabel Baraona, *Prière de Bonheur*, 2010
150 exemplares assinados e datados

Isabel Baraona, *Diário,* 2011
500 exemplares

Isabel Baraona, *Diário,* 2011
500 exemplares

Isabel Baraona, *estar amanhã fazer-se agora presente ser presente agora*, 2012
100 exemplares

Isabel Baraona, Sem título, 2012
Livro de artista integrante da revista Journal of Artists' Books, n. 32

Isabel Baraona, Série *Cartas de amor*, 2013/17
12 postais

(coord.) Isabel Baraona, *Edições da Sala 5 – o livro do livro*, volume III, 2014

Isabel Baraona, Sem título*,* 2014
O Homem do Saco
40 exemplares

Isabel Baraona, *Caderno Português*, 2014
120 exemplares

Isabel Baraona e Catarina Figueiredo Cardoso, *9500 Formas da felicidade – Os Livros das Pulcinoelefante e Eu*, 2015
Oficina do Cego
Colecção Abstrusa
33/55

Isabel Baraona, *amanhã*, 2017
(3 posters impressos frente e verso)

Isabel Baraona, *Ética não é apenas um discurso é acção*, 2017
(4 posters impressos frente e verso)

...

Pedro Barateiro e Ricardo Valentim, *Temporary collaborations*, 2008
Galeria Pedro Cera
Publicado por ocasião de ArtBasel 39
2000 exemplares

Pedro Barateiro, *Theatre of Hunters*, 2011
Kunsthalle Basel
600 exemplares

Pedro Barateiro, *Prova de resistência*, 2012
Fundação Cidade de Guimarães
500 exemplares

Pedro Barateiro, *The sad savages*, 2012
200 exemplares

Pedro Barateiro, *The negative reader*, 2012

Pedro Barateiro, *We belong to other people when we're outside*, 2013
Kettle's Yard, University of Cambridge

...
*
Francisco Tropa, *A Assembleia de Euclides,* 2009
Culturgest

Bruno Pacheco, *Sinking Line*, 2009
Culturgest
500 exemplares

Pedro Diniz Reis, *O Livro dos AA,* 2010
Concepção Pedro Diniz Reis e Miguel Wandscheneider
Culturgest

500 exemplares

Ana Jotta, Sem título – livro publicado por ocasião da exposição *A Conclusão da Precedente*, 2014
Culturgest
1000 exemplares

Von Calhau, *Rato Retórico*, 2015
Culturgest
500 exemplares

...

Lúcia Prancha, *A teoria da festa*, 2009
Documento integrante da exposição *Heimweh/saudade*, Plataforma Revolver

...

Augusto Alves da Silva, *Dirigir com atenção evita acidentes*, Outubro 2009
15000 exemplares

...

(Ed.) Carla Cruz com Virgínia Valente, *All my independente women – Novas cartas portuguesas*, Maio 2010
500 exemplares

...

Marco Balesteros e Sofia Gonçalves, *O livro do meio*, 2010

...

Catarina Bessa, *Sem titulo,* 2010
Livro em formato codex, com desenhos a p/b, capa dura, encadernado pela autora, marcador rematado com uma lebre de metal. Dentro de caixa de madeira e com uma almofada.
Exemplar único

...

Eunice Artur, *dois corpos dois espaços,* 2010
Este livro resulta de um performance e possibilita ao leitor fazer outra performance. Caixa com folhas soltas, estas são 33 fragmentos de um circulo a ser percorrido.
30 exemplares

...

Oficina do Cego, jornal da Associação de artes Gráficas Oficina do Cego
Nº1, Maio 2010, (Ed.) Luis Henriques, 1000 exemplares

Nº2, Dezembro 2010, (Ed.) José Feitor, 500 exemplares
Nº3, 2011, (Ed.) Isabel Baraona, 500 exemplares
Nº4, 2012, (Ed.) Isabel Baraona, 301 exemplares

...

Didier Fiúza Faustino, *Não confiem nos arquitectos*, 2011
CAM/FCG
650 exemplares

...

Hélder Gorjão, *O livro do livro objeto,* 2011
25 exemplares

...

Nuno Cera, *O Passageiro*, 2011
500 exemplares

...

António Júlio Duarte, *Voluntariado*, 2011
1000 exemplares
...

Look Mom No Head!, *No page for this territory,* 2011
Colectivo de designers: Ana Malheiro, Diogo Ramalho, Madalena Guerra, Renato Amaral
8/14

...

Ramiro Guerreiro, com: Ricardo Nicolau, Pedro Barateiro e António Gaeta, *Trama,* 2011
O jornal TRAMA acompanhou a exposição RESTO no Pavilhão Branco do Museu da Cidade
Câmara Municipal de Lisboa
500 exemplares
...

*
Patrícia Almeida e David Guéniot
All Beauty must die, 2011
Ghost Editions
200 exemplares

Patrícia Almeida e David Guéniot
LWTUA, 2012
Ghost Editions

100 exemplares

Patrícia Almeida e David Guéniot
Não tenho medo porque não tenho nada, 2012
Inclui poster *Souvenir*
Ghost Editions

Patrícia Almeida, *My life is going to change*, 2013
Ghost Editions
2000 exemplares

David-Alexandre Guéniot, *Seeking comfort while playing video games*, 2014
Ghost Editions
100 exemplares

Patrícia Almeida, David-Alexandre Guéniot, Luís Antunes, Jorge Louçã, *Complexity at the limit of the (im)possible*, 2015
Ghost Editions
200 exemplares

Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot, *Ma vie va changer*, 2015
Ghost Editions
200 exemplares

David-Alexandre Guéniot, *Ollie Ollie Oxen Free*, 2016
Ghost Editions
100 exemplares

...

Gabriela Vaz Pinheiro (curadoria), *Obra de papel/Paperwork*, 2012
Publicado por Fundação Cidade de Guimarães, 5000 exemplares
4/24 Martina Schmid
6/24 Susana Mendes Silva
7/24 Luís Ribeiro
8/24 José Pedro Croft
9/24 Francisco Queirós
10/24 Carla Filipe
11/24 Jochen Gerz
12/24 Rita Castro Neves
13/24 Julião Sarmento
14/24 Patricia Almeida
15/24 António Olaio
16/24 José Maia
17/24 Pedro Proença
18/24 Miguel Leal
19/24 João Penalva
20/24 Daniel Blaufuks
21/24 Miki Leal
22/24 Luís Palma

23/24 João Felino
24/24 Ana Hatherly

...

André Cepeda, *Rien*, 2012
Pierre von Kleist Editions
1000 exemplares

André Cepeda, *Rua Stan Getz*, 2015
Pierre von Kleist Editions
1000 exemplares

(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal 0*, Setembro 2015
No Land Editora
300 exemplares

(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal 1*, Setembro 2015
No Land Editora
300 exemplares

(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal 2*, Dezembro 2016
No Land Editora
300 exemplares

André Cepeda, *RDHK*, 2016
100 exemplares

...

Irina Hopea, *tête*, 2012

Irina Hopea, Sem título, 2012

...

Lord Mantraste, sem titulo, 2012

Bruno Reis Santos, *Gabinete de curiosidades de coisas da vida*, 2013

Bruno Alexandre/Lord Mantraste, *Sebenta do agricultor – o guia agrícola do século XX*, 2014
45/100
...

Catarina Lopes Vicente, *28 Minutos*, 2012
Livro com 116 páginas e com fac-simile da matriz
3/20

...

Daniel Fernandes, *Caderno Nocturno*, 2012
3/20

...

João Gabriel Pereira, *Thalassa*, 2012
A partir do Jornal Thalassa de 1913

...

Rafael Faria, Sem Título, 2012
3 livros instantâneos, 4 fotografias a preto e branco
1/10

...

André Sousa, *Via Láctea*, 2013
260 exemplares

...

Frederico Malaca, *Causa Ausente,* 2013
sem número de edição

...

Alexandre Estrela, *Meio Concreto*, 2013
Fundação de Serralves, Porto

...

Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath – parte I (The Master's Plateau)*, 2013
Sem número de edição

Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath – parte II (Técnicas de Adestramento)*, 2013
Sem número de edição

Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath – parte III (H is for Hunter)*, 2013
Sem número de edição

Pedro Valdez Cardoso, *This order*, 2014
Projecto Travessa da Ermida
15/20

...

Eduardo Sousa Ribeiro, *Self,* 2013
100 exemplares assinados e numerados

Eduardo Sousa Ribeiro, *Londres,* 2013
100 exemplares assinados e numerados

Eduardo Sousa Ribeiro, *Casting*, 2014
10 exemplares

Eduardo Sousa Ribeiro, *Vol. 1 Casting*, 2016
30 exemplares carimbados
20

Eduardo Sousa Ribeiro, *Vol. 2 What is out of bounds on a tennis court?*, 2017
30 exemplares carimbados
01

Eduardo Sousa Ribeiro, *Vol. 3 Indícios de uma vida anterior*, 2017
40 exemplares carimbados
18
...

(Ed.) Filipa Valladares, *DR – Um Diário da República 2012*, Julho 2013
Kamera Photo
350 exemplares

(Ed.) Filipa Valladares e Maria do Mar Fazenda, *A lei de Ohm*, 2013
Museu da Eletricidade
47/150

(Ed.) Filipa Valladares, Rui Dias Monteiro, *Sob cada erva*, Abril 2017, 1ª edição
2014
STET – livros e fotografias
100 exemplares

...

Paula Roush e Maria Lusitano, *Queer Paper Gardens or The Wildlife of Symbols*, 2013, Collage-roman, 5 volumes, 2013
Fundação EDP
200 exemplares

...

O espelho
Número 2, 2 Março 2013
Número 4, 5 Outubro 2013
2000 exemplares

...

Thierry Simões, *SEM DATA*, Setembro 2013

Fascículo 1 > *Como estás*
Fascículo 2 > *Ausente presente*
Fascículo 3 > *Sem título*
Fundação Carmona e Costa, Documenta
300 exemplares
284/300

...

Cristiana Fernandes, *Storytelling from the wound*, 2013
Edição 13 exemplares datados, numerados e assinados + 3 P.A.

Cristiana Fernandes, *Pedra*, 2015
Edição de 60 exemplares datados, numerados e assinados
Impresso em risografia pela Rough N'ough, capa em linogravura e contracapa em calcografia

...

Carla Filipe, *As primas da Bulgária,* 2013
Kunstlerhaus Lissabon
300 exemplares

Carla Filipe, *Boletim CP,* 2013
Editorial Concreta
200 exemplares

...
*
Luís Alegre, *No Audio*, 2013
Stolen Books
300 exemplares

Miguel Palma, *Grey Matter*, 2013
Stolen Books
200 exemplares

Soraya Vasconcelos, *Flip-bang*, 2013
Stolen books
34/42 assinado e numerado

Germes Gang, *Bootleg Grocery*, 2015
Stolen Books
50 exemplares

Luís Alegre, *No nothing/No twitter*, 2016
Stolen Books
100 exemplares

...

Von Calhau, *Abismo/Abutre*, 2013
Pé de Mosca – Coleção do Rato da Europa
...

(Ed.) Catarina Domingues e Tiago Baptista, *O Principio*, Novembro 2013

Catarina Domingues, *Nuvens*, 2014

Catarina Domingues, *Poema*, 2014
6/25

Catarina Domingues e Francisco Domingues, *À bientôt*, 2015
13/30

...

João Jesus, *A Palavra*, Dezembro 2013
Edições Diggin'
500 exemplares
...
*
Téo Pitella, *Exceção à regra*, 2013-2014
1359
XX/70

Eduardo Ferreira, *Desenho Drawing*, 2014
1359
45/150

Xavier Almeida, *Porco Sanchez*, Maio 2015
1359
42/80

Téo Pitella, *The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in Gray - The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in White*, 2015
Kitschic Ediciones e 1359

...
*
Tiago Casanova, *Pearl*, 2014
XYZ Books
500 exemplares

Pedro Guimarães, *Fruta de Época*, Janeiro 2016
XYZ Books
50 exemplares
25/50

...

André Romão, *Empty Restaurant*, nº 4, Maio 2014
Fan-zine Project by Jacopo Miliani
100 exemplares

...

Rubro, *Tato & Grata,* 2014
Edição de autor

...

(Ed.) Tiago Gomes
(Co-ed.) Catarina Figueiredo Cardoso e Isabel Baraona, *Bíblia #31*, 2014
Bíblia Revolucionária, nos 40 anos do 25 de Abril e nos 18 anos da Bíblia
Edição 600 exemplares, 100 com encarte do Homem do Saco
...

João Carola e David Oliveira, *Dia a dia de...*, 2014

João Carola, *Pôr as mãos no fogo*, 2016

João Carola, *Estória sobre um corpo e um quadrado*, 2017
7/60

...

João Alves, *In the wood*, Outubro 2014
5 exemplares, Bruxelas

...

Ema, Sem Título, 2014

Ema, Fernando Travassos, João Martins, Onk, Pedro Brito, Rudi,
Ultimamente sinto-me dread, 2014

Ema Gaspar, *Expo2*, Março 2015

(Conceito) Ema Gaspar e Pedro Brito, *Zargon*, 2015
(Também com páginas de) Maria Rosado, Chila, André Maia, Pedro Simões, Marcela Duchamp, Raul Muta, Cury, Sallim, Fernando Travassos, Rudi, Rui Castanho, Vanessa Silva, Sara Carrilho, Mónica Coelho

...

Pedro Brito, Sem título, 2014

...

Vieira Pereira, *Livro concertina*, 2014
2/6

...

*
Renato Ferrão, *Oito cascatas em desabamento*, 2015
Sismógrafo
49/100

Heinz Peter Knes, Sem título, 2015
Sismógrafo
26/100

Marc Behrens, *A Magnet Between Proteins and Sugar*, 2015
Sismógrafo
200 exemplares

Pedro Morais, *É*, 2015
Sismógrafo
24 exemplares

Von Calhau, *Dobrodilo*, 2016
Sismógrafo
44 exemplares

Sebastião Resende, *Fecit Potentiam*, 2016
Sismógrafo
500 exemplares

...

Sara & André, *Pequeno Museu da Rua de São Bento e Arredores*, Março/Abril 2015
Zaratan Arte Contemporânea

...

Vanessa Rodrigues Silva, S/ título – CERN, 2015
Serigrafia

...

Maria de Goes, S/ título, 2015

...

Júlia Garcia e Nuno Malato, *Livro Árvore*, 2015
Alice's House, Ponta Delgada
500 exemplares

...

Catarina Branco, *A figura feminina*, 2015

...

Gréc, *Above Evolution*, 2015

Gréc e Maria Passô, *Cubo,* 2015

...

Gonçalo Fialho aka Vivo, *Minotoiro*, Outubro 2015
200 exemplares

...

João Providência, *Chavemestra*, 2015

...

Rui Horta Pereira, *É*, 2016
Fundação Carmona e Costa – Sistema Solar

...

Xavier Almeida, *The microbook*, 2016?

Xavier Almeida, *O livro em que o autor podia ter usado um formato mais pequeno,* 2016?
1ª edição
10 cópias
assinado

...

Maria José Crespo, *How hard do you try when seeing?*, 2016
Rough'Nough Editions #4
77/100

...

Joana Barros, sem título, 2016

Joana Barros, *\01*, 2016
10 exemplares

Joana Barros, *U m a dois*, 2017
02/10

...

doisvês, *composição: atlas*, 2016
Risografia

...

Ana Braga, *Atlas*, 2016
Dor de cotovelo
Risografia
13/15

...

Mafalda, *Jour 259 Arrivée sur Mars*, 2016

Mafalda, *Sem título*, 2016

...

Joana Martins, *Sem título*, 2016

Joana Martins, *Sem título – Knock knock*, 2016

Joana Martins, *Não é tempo livre é imaginação a mais*, 2016

...

Irene Buarque, *Yellow blue*, 2016
Galeria Diferença

...

Eduardo Matos, *Jornal Movimento e oportunidade para abrandar e olhar o mundo*, Outubro 2016
Para a BF16, Vila Franca de Xira
Ed. Noland Edições
500 exemplares

...

Eu nice, *ar*, 2017

Page art

L+Arte
Pedro Cabrita Reis, *Self-portrayed in the studio*, nº 48, Maio 2008
Carla Filipe, *Lá fora*, nº 52, Setembro 2008

Miguel Palma, *Artes marciais – 17 cartas de recomendação para outra internacionalização de Miguel Palma*, nº 53, Outubro 2008
Francisco da Mata, *Color burst*, nº 57, Fevereiro 2009
João Louro, *Ás de ouros*, nº 58, Março 2009
Ana Vidigal, *Tempo*, nº 59, Abril 2009
Edgar Martins, Sem título, nº 60, Maio 2009
Filipa César, *Diary of a research*, nº 61, junho 2009
Hugo Canoilas, *Leia o infinitoaoespelho.blogspot.com*, nº 62, Julho/Agosto 2009
João Penalva, *Readymades*, nº 63, Outubro 2009
Mauro Cerqueira, *Tocar o céu – Serin and rich*, nº 64, Outubro 2009
Daniel Blaufuks, *A memória dos outros.*, nº 70, Abril 2010
Gilberto Zorio, Sem título, nº 71, Maio 2010
Gabriel Abrantes, *Happy again? I feel like i'm not living my life?*, nº 74, Agosto 2010

...

Paulo Pires do Vale (curadoria), extensões da exposição *Tarefas Infinitas – Quando a arte e o livro se ilimitam*, do Museu Calouste Gulbenkian, publicadas no jornal *Público,* 2012
Lourdes Castro, sem título, 15 Julho 2012
Alberto Carneiro, *O Livro da Vida*, 22 Julho 2012
Rui Chafes, *O Silêncio de...*, 29 Julho 2012
Daniel Blaufuks, *don't judge a book by its cover*, 5 Agosto 2012
Francisco Tropa, sem título, 12 Agosto 2012
Jorge Molder, *Call for papers,* 19 Agosto 2012
Carla Filipe, *Instalação Rorschach, Livro aberto pp158-161* comido pela traça/2011*, 26 Agosto 2012
André Guedes, *Novo Livro dos Momentos Ímpares e dos Momentos Pares*, 2 Setembro 2012
Helena Almeida, *Saída negra (1981)*, 9 Setembro 2012
Julião Sarmento, sem título, 16 Setembro 2012

...

(Coord. Ed.) Flávia Violante e Rita Salgueiro, RE.VIS.TA,
n. 1, 04.2016
Encarte de Von Calhau!

(Coord. Ed.) Flávia Violante e Rita Salgueiro, RE.VIS.TA,
n. 2, 11.2016
Encarte de Musa Paradisíaca

ANEXO 1 – GUIÕES DAS ENTREVISTAS

Guião para entrevista a Ana Barata:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência o/a levou a relacionar-se com livros?
- Qual a sua formação de base?
- Quando e como iniciou o seu trabalho na biblioteca?
- Quais os critérios para a aquisição de publicações de autor na coleção da biblioteca?
- Onde são comprados os livros de artista da coleção da biblioteca?
- Como se processa a catalogação e armazenamento dos livros de artista?
- De que formas se torna a coleção de livros de artista acessível?
- Quem é o público que consulta a coleção de livros de artista na biblioteca?
- Como se relaciona a sua atividade de bibliotecária com as exposições em torno do livro de artista organizadas pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a sua visão, como define livro de artista?
- Apresentar 3 a 5 exemplos de livros de artista do acervo da biblioteca.

Informação sobre os livros de artista descritos durante a entrevista:

Autor

Título

Editora

Data

Forma e conteúdo

Dimensões

Tiragem

Obras que se relacionam

Guião para entrevista a André Cepeda:

- Durante a tua infância e/ou adolescência algo te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como iniciaste a Inc.?
- Com que critérios é feita a escolha dos livros/publicações de autor disponíveis na loja?

- Como e onde aconteceu o início da prática artística?
- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Qual a relação entre a livraria e a tua prática artística?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?

- Apresentar as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação:

    título, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras tuas que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a André Romão:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como começou a editora/publicadora Atlas Projectos?
- Qual a linha editorial criada?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela Atlas Projectos?
- Em que lugares podemos encontrar as vossas publicações?

- Qual a relação entre a editora/publicadora e a tua prática artística?
- Como é que o livro se relaciona com a tua restante obra?
- Como expões/mostras as suas publicações?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?

- Solicitar para apresentar uma seleção de publicações da Atlas Projectos e da tua autoria, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Arlete Alves da Silva:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência o/a levou a relacionar-se com livros?
- Qual a sua formação de base?
- Quando e como iniciou a livraria e galeria?
- Com que critérios foi feita a escolha dos livros/publicações de autor editados pela Galeria 111?
- Como foi a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela galeria?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Solicitar para apresentar todas as publicações editadas pela Galeria 111:

Título

Autor

Data

Forma e conteúdo

Dimensões

Tiragem

Obras que se relacionam

Guião para entrevista a Catarina Domingues e Tiago Baptista:

- Algo durante a infância e/ou adolescência vos levou a relacionar com livros?
- Qual a vossa formação de base?
- Quando e como começou a editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Qual a relação entre a editora e a prática artística?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Como e onde aconteceu o início da prática artística?
- Porquê e quando escolheram o formato livro na vossa obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como definem a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as vossas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos vossos livros? Quem é o público do livro de artista?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a vossa visão, como definem livro de artista?

- Solicitar para apresentar uma seleção de publicações da *Façam fanzines e cuspam martelos*, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Catarina Figueiredo Cardoso:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Quando e como iniciaste a coleção?
- Porquê livros de artista?
- Qual o arco temporal incluído na coleção?
- O que te atrai nos livros de artista?
- Critérios de escolha de obras para a coleção – temática, geral, estatuto do artista...
- Há uma estratégia de aquisição?
- Como organizas e acondiciona a sua coleção de livros de artista?
- Há uma verba para a coleção?
- Qual o valor máximo a pagar por um livro de artista?
- Onde compras livros de artista?
- Há uma lista de objetos de desejo?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, o que define livro de artista?
- Algum episódio particular sobre a coleção?

- O que é o projeto Small Press Yearbook? Quando e onde o iniciaste? Quem participa? Como se desenvolve? Porquê este projeto?
- Como se relaciona a tua prática de curadoria de exposições com todas as outras atividades que desenvolves em torno do livro de artista?

- Seleção de 3 a 5 livros de artista da tua coleção para apresentar durante a entrevista.

Informação sobre os livros de artista descritos durante a entrevista:

Título

Autor

Editora

Data

Forma e conteúdo

Dimensões

Tiragem

Obras que se relacionam

Guião para entrevista com Catarina Leitão:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?
- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expões/mostras as tuas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publicas?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Solicitar para apresentar todas as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação:

.Sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras tuas que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista com Daniel Blaufuks:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações (por exemplo: coleções, museus, bibliotecas...)?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista/publicação de autor?
- Como expões/mostras as tuas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publicas?

- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Apresentar uma seleção das publicações, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Delfim Sardo:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como iniciaste o Gabinete?
- Com que critérios é feita a escolha dos livros/publicações de autor disponíveis na loja?
- Como se tocam as tuas actividades de curador, professor, ensaísta com a Gabinete?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?

- Apresentação de alguns livros disponíveis no Gabinete:
Autores, título, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, outras obras relacionadas.

Guião para entrevista a Filipa Valladares:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Quando e como iniciaste a livraria?
- Com que critérios é feita a escolha dos livros/publicações de autor disponíveis na livraria?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Quais os aspectos positivos e negativos da organização de feiras de publicações de autor? Que outros eventos organizas ligados ao livro de artista?
- Como se tocam as tuas actividades de livreira, curadora e editora?

- Apresentação dos teus projetos como editora, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Autores, título, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar.

Guião para entrevista com Irene Buarque:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência a levou a relacionar-se com livros?
- Qual a sua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?
- Porquê e quando escolheu o formato livro na sua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?

- Na minha investigação concluí que a primeira fonte bibliográfica em Portugal que contém o termo livro de artista é o catálogo da exposição com o mesmo nome organizado por si para a Galeria Diferença em 1983.
Consegue identificar quando começou a ser usado em Portugal o termo livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, o que define livro de artista?

- Qual a relação entre a prática de editora (através da Galeria Diferença) e a prática artística?
- Houve uma linha editorial criada para a Galeria Diferença?
- Solicitar para apresentar todas as publicações de autor realizadas pela Galeria Diferença:
Autor, título, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

- Quando e como iniciou a sua coleção de livros de artista?
- Qual o arco temporal incluído na coleção?

Guião para entrevista com Isabel Baraona:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?

- Qual a tua formação de base?

- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?

- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?

- Como defines a tiragem de um livro?

- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações?

- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?

- Como expões/mostras as tuas publicações?

- Onde e como é feita a venda dos livros que publicas?

- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Como relacionas a tua prática artística com a organização de *O que um livro pode*?

- O que é o projecto tipo.pt? Quando e onde o iniciaste? Quem participa? Como se desenvolve? Porquê este projecto?

- Como se relaciona a tua prática da docência com todas as actividades que desenvolves em torno do livro de artista?

- Solicitar para apresentar todas as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação. .Sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras tuas que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista com Isabel Carvalho:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expões/mostras as suas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publicas?

- Quando e como começou a editora *Braço de Ferro*?
- Qual a linha editorial criada?
- Como decidiam a tiragem de uma publicação?
- Como era feita a distribuição das publicações?
- Como calculavam o preço de venda de um livro?
- Como era a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?
- Qual a relação entre a editora e o projecto *Navio Vazio*?

- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Solicitar para apresentar as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista com João Penalva:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência o levou a relacionar com livros?
- Qual a sua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheu o formato livro na sua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como define a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as suas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos seus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expõe/mostra as suas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publica?

- Segundo a sua visão, como define livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Solicitar para apresentar todas as publicações que realizou, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista José Pedro Cortes:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como começou a editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Qual a relação entre a editora e a tua prática artística?
- Como é que o livro se relaciona com a tua restante obra?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como definem publicação de autor, photobook ou livro de artista?

- Solicitar para apresentar uma seleção de publicações da tua autoria e outras editadas pela Pierre von Kleist, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista com Julião Sarmento:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência o levou a relacionar com livros?
- Qual a sua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheu o formato livro na sua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como define a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as suas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos seus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expõe/mostra as suas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publica?

- Quando e como iniciou a sua coleção de livros de artista?
- Porquê livros de artista?
- Qual o arco temporal incluído na coleção?
- O que a atrai nos livros de artista?
- Critérios de escolha de obras para a coleção – temática, geral, estatuto do artista...
- Há uma estratégia de aquisição?
- Como organiza/cataloga e acondiciona a sua coleção de livros de artista?
- Onde compra livros de artista?
- Há uma lista de objetos de desejo?

- Segundo a sua visão, como define livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Solicitar para apresentar todas as publicações que realizou, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Luís Alegre:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Quando e como começou a editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Qual a relação entre a editora e a tua prática artística?
- Como é que o livro se relaciona com a tua restante obra?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Solicitar para apresentar todas as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação:

.Título, autor, sinopse do livro, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Ana Luiza Teixeira de Freitas:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência a levou a relacionar-se com livros?
- Qual a sua formação de base?

- Quando e como iniciou a coleção?
- Porquê livros de artista?
- Qual o arco temporal incluído na coleção?
- O que a atrai nos livros de artista?
- Critérios de escolha de obras para a coleção – temática, geral, estatuto do artista...
- Há uma estratégia de aquisição?
- Como organiza/cataloga e acondiciona a sua coleção de livros de artista?
- Há uma verba destinada à coleção?
- Qual o valor máximo a pagar por um livro de artista?
- Onde compra livros de artista?
- Há uma lista de objetos de desejo?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a sua visão, como define livro de artista?
- Algum episódio particular sobre a coleção?
- Como relaciona os seus trabalhos de curadoria com a área da publicação e livro de artista?
- Seleção de 3 a 5 livros de artista para apresentar no final da entrevista.

Informação sobre os livros de artista escolhidos:

Título

Autor

Editora

Data

Forma e conteúdo

Dimensões

Tiragem

Obras que se relacionam

Guião para entrevista a Miguel Mesquita Guimarães:

- Quando e como começou a colecionar?
- Algo durante a sua infância e/ou adolescência o que o levou a relacionar-se com publicações?
- Qual a sua formação de base?
- Quando e como iniciou a coleção de periódicos de artista?
- Porquê periódicos de artista?
- Qual o arco temporal incluído na coleção?
- O que o atrai nos periódicos de artista?
- Critérios de escolha de obras para a coleção – temática, geral, estatuto do artista...
- Há uma estratégia de aquisição?
- Como organiza/cataloga e acondiciona a sua coleção de periódicos de artista?
- Há uma verba destinada à coleção?
- Qual o valor máximo a pagar por um periódico de artista?
- Onde compra os periódicos de artista?
- Há uma lista de objetos de desejo?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas à publicação como forma artística?
- Segundo a sua visão, como define periódico de artista?
- Algum episódio particular sobre a coleção?
- Seleção de 3 a 5 periódicos de artista para apresentar durante a entrevista.

Informação sobre os periódicos de artista descritos durante a entrevista:

Título

Autores

Editores

Data

Forma e conteúdo

Dimensões

Tiragem

Obras que se relacionam

Guião para entrevista a Miguel Wandschneider:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como se iniciou a livraria da Culturgest?
- Com que critérios é feita a escolha dos livros/publicações disponíveis na livraria?
-Quais os objectivos atribuídos à livraria, dentro da programação de artes visuais que coordenas na Culturgest?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?

- Porquê a publicação de autor em vez de o catálogo da exposição? De quem parte esta iniciativa? Como se desenvolve o processo entre curador e artista?

- Solicitar para apresentar uma seleção de publicações de autor editadas pela Culturgest, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Patrícia Almeida e David Guéniot:

- Algo durante a infância e/ou adolescência vos levou a relacionar com livros?
- Qual a formação de base?

- Quando e como começou a editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Qual a relação entre a editora e a prática artística?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a vossa visão, como definem livro de artista?

- Como relacionam a vossa prática editorial e artística com a organização de *O que um livro pode*?

- Solicitar para apresentar todas as publicações da vossa autoria que editaram pela Ghost, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista com Pedro Barateiro:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?
- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expões/mostras as tuas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publicas?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Solicitar para apresentar todas as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação:

.Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras tuas que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Pedro Guimarães:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como se iniciou a livraria XYZ?
- Com que critérios é feita a escolha das publicações de autor disponíveis na livraria?

- Qual a linha editorial criada pela XYZ books?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Como relacionas a tua prática com o projeto A Ilha? Que eventos organizam ligados ao livro de autor?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a tua visão, como defines livro de artista ou publicação de autor?

- Solicitar para apresentar as publicações da XYZ books, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista com Pedro Valdez Cardoso:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações (por exemplo: coleções, museus, bibliotecas...)?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expões/mostras as suas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publicas?

- Segundo a tua visão, como defines livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Solicitar para apresentar as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Rui Silva:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?
- Quando e como se iniciou a Rough'nough?
- Quando e como começou a editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Com que critérios é feita a escolha das publicações de autor disponíveis na livraria?

- Como relacionas a prática editorial com a organização de a Pangeia? Que outros eventos organizas ligados ao livro de artista?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a sua visão, como defines livro de artista ou publicação de autor?

- Solicitar para apresentar as publicações da Rough'nough, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras tuas que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista Sismógrafo – Maria João Macedo e Hernâni Reis Baptista:

- Quando e como começou o projeto Sismógrafo com editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Qual a relação entre a editora e a restante programação artística?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a vossa visão, como definem livro de artista?

- Solicitar para apresentar uma seleção de publicações editadas pela Sismógrafo, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, autor, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Sónia Oliveira:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência a levou a relacionar-se com livros?
- Qual a sua formação de base?

- Quando e como iniciou o seu trabalho na biblioteca?
- Quais os critérios para a aquisição de publicações de autor na coleção da biblioteca?
- Onde são comprados os livros de artista da coleção da biblioteca?
- Como se processa a catalogação e armazenamento dos livros de artista?
- De que formas se torna a coleção de livros de artista acessível?
- Quem é o público que consulta a coleção de livros de artista na biblioteca?

- Como se relaciona a sua atividade de bibliotecária com as exposições em torno do livro de artista organizadas pelo Museu de Serralves, dentro e fora de portas?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a sua visão, como define livro de artista?

- Apresentar 3 a 5 exemplos de livros de artista do acervo da biblioteca.
Informação sobre os livros de artista descritos durante a entrevista:
autor
título
editora
data
forma e conteúdo
dimensões
tiragem
obras que se relacionam

Guião para entrevista com Susanne Themlitz:

- Algo durante a sua infância e/ou adolescência a levou a relacionar com livros?
- Qual a sua formação de base?
- Como e onde aconteceu o início da prática artística?

- Porquê e quando escolheu o formato livro na sua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como define a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as suas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos seus livros? Quem é o público do livro de artista?
- Como expõe/mostra as suas publicações?
- Onde e como é feita a venda dos livros que publica?

- Segundo a sua visão, como define livro de artista?
- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?

- Solicitar para apresentar uma seleção das publicações que realizou, focar o fazer processual e conceptual da publicação:
Título, sinopse do livro, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras que se relacionam com o livro em análise.

Guião para entrevista a Téo Pitella:

- Algo durante a tua infância e/ou adolescência te levou a relacionar com livros?
- Qual a tua formação de base?

- Quando e como se iniciou a livraria?
- Com que critérios é feita a escolha dos livros/publicações de autor disponíveis na livraria?

- Quando e como começou a editora?
- Qual a linha editorial criada?
- Qual a relação entre a editora e a prática artística?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como decidem a tiragem de uma publicação?
- Como é feita a distribuição das publicações?
- Como calculam o preço de venda de um livro?
- Como é a recepção, por parte do público, dos livros publicados pela editora?

- Como e onde aconteceu o início da prática artística?
- Porquê e quando escolheste o formato livro na tua obra?
- Como é que o livro se relaciona com a restante obra?
- Como defines a tiragem de um livro?
- Em que lugares podemos encontrar as tuas publicações?
- Como é a recepção, por parte do público, dos teus livros? Quem é o público do livro de artista?

- Quais as potencialidades e dificuldades ligadas ao livro como forma artística?
- Segundo a sua visão, como defines livro de artista?

- Solicitar para apresentar as publicações que realizaste, focar o fazer processual e conceptual da publicação: título, editora, data, forma e conteúdo (*visual flow* do livro), dimensões, tiragem, onde podemos consultar, outras obras tuas que se relacionam com o livro em análise.

Questions for the interview with Guy Schraenen:

- Something in your childhood and/or teenage times led you to relate with books?
- What is your educational background?

- When and how did you start collecting artists' publications?
- Why artists' publications/artists' books?

- When and how did you start your work as a curator?

- When and how did you start collaborating with the Serralves Museum?
- What criteria are used for the selection of artists' books in the Serralves Museum collection?

- What are the strengths and difficulties related to the book as an art form?
- How do you define artist book?

Optional:
Presentation of some artists' publications available in the Serralves Library, focus on the process and conceptual making to the publication:
Author, title, publisher, date, form and content (visual flow of the book), dimensions, number of copies, works that relate.

Questions for the interview with Markéta Condeixa:

- Something in your childhood and/or teenage times led you to relate with books?
- What is your educational background?
- When and how started the bookstore?
- What criteria are used for the selection of books/authors' publications available in the bookstore?
- How does the bookstore relate with the art gallery?
- What are the strengths and difficulties related to the book as an art form?
- How do you define artist book?

- Presentation of some artists' publications available in the bookstore, focus on the process and conceptual making to the publication:
Author, title, publisher, date, form and content (visual flow of the book), dimensions, number of copies, works that relate.

ANEXO 2

BIBLIOGRAFIA para *SALA DE LEITURA*

SALA DE LEITURA – BIBLIOGRAFIA

Organizada por capítulos da tese e por ordem cronológica de concepção e por autor.
Nesta lista consta a seguinte informação: autor, título, ano de publicação, editor (quando não é o próprio autor), tiragem (quando vem indicada na publicação).
NOTA: *organizada por editora

CAPITULO I
Ana João Romana, *"If it walks like a duck and it talks like a duck it´s a duck"*, 2014
Impressão digital sobre papel Munken Pure 80g
Fólio encadernado com fio100% linho
Capa gravada a laser sobre cartolina Olin
Edição 50 exemplares
(Todos os exemplares são diferentes no marmoreado do papel de guardas)
20,2x14,4cm

CAPITULO II
Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914
Éditions Gallimard
(edição fac-similada)

Marcel Duchamp, *The Blind Man*, No. 1, April 10th 1917
New York
(edição fac-similada)

Marcel Duchamp, *The Blind Man*, No. 2, May 1917
New York
(edição fac-similada)

Bruno Munari, *Libro Illeggibile MN1*, 1984
(realizado a partir dos primeiros *Libro Illeggibile* publicados em 1953)
Maurizio Corraini Editore
1000 exemplares

Seth Sieglaub e John W. Wendler (ed.), *Xerox Book*, 1968
2ª edição, Dezembro 2015
Roma Publications
1600 exemplares

Dieter Roth, *Picadilly Postcard Puzzle*, 1969
Edition Hansjorg Mayer, Londres, 2005

CAPITULO III
Amadeo de Souza-Cardoso, Gustav Flaubert - *A lenda de São Julião Hospitaleiro*, 1912

Edição fac-similada, CAM/FCG, 2006
3000 exemplares
Edição de capa dura com textos de Maria Filomena Molder
Edição de capa mole com textos de Catarina Alfaro

William Blake, *Songs of Innocence ando f Experience*, 1789 e 1794
Edição fac-similada, Tate Publishing, 2006

CAPITULO IV
Lourdes Castro, *a história da minha flor*, 1957
Edição fac-similada
Documenta, 2012

Lourdes Castro, *do livro de horas r. m. Rilke*, 1957
Edição fac-similada
Documenta, 2012

Lourdes Castro, *Par Suíte*, 1966
Colecção Les Poquetttes volantes, vol. Cinq, Daily-Bul

Lourdes Castro, *Grande Herbário das Sombras,* 1972
Edição fac-similada
FCG, 2009

Lourdes Castro, *Deutsche Hefte*, 1973
Edição fac-similada
Documenta, 2012

Lourdes Castro, *Recortação*, 1992
Edição CAM/FCG, leporello com postais

Lourdes Castro, *"A Praia Formosa" fotografias do meu avô Jacinto A. Moniz de Bettencourt ilha da madeira*, 2008
Fundação de Serralves e Assírio & Alvim
1000 exemplares

Lourdes Castro | Manuel Zimbro, *Un autre livre rouge*, 2015
Biblioteca de Arte Gulbenkian | Documenta
800 exemplares

CAPITULO V
5.1.
José de Almada-Negreiros, *K4 o quadrado azul*, 1917
Edição fac-similada
Assírio & Alvim, 2000

Maria Helena Vieira da Silva, *Kô et Kô les deux esquimaux*, 1933
Edição original Galerie Jeanne-Bucher

Nova edição de Éditions Chandeigne, Paris, 2005

Paulo de Cantos, *Matemática alegre*, s.d.
Composto e impresso na Tipografia Imprensa Moderna, Porto

Jorge Martins e Luiza Neto Jorge, *O ciclópico acto*, 1972
Edição da Livraria-Galeria 111
257/270

(Coord.) Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero*, 1977
colaboração da Secretaria de Estado da Cultura

Ana Hatherly, *Escrita Natural*, 1988
Diferença Comunicação Visual CRL
200 exemplares assinados e numerados
180/200

CAPITULO V
5.2.
Daniel Blaufuks, *Lisboa Pessoa Exílio Saramago*, 2000
Galeria Luis Serpa Projectos
500 exemplares

Daniel Blaufuks, *O arquivo – um álbum de textos*, 2008
Edição Vera Cortês
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Álbum*, 2008
Edição Centro Cultural Vila Flor
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Cadernos Blaufuks I*, 2009
Tinta da China
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Cadernos Blaufuks 2*, 2011
Tinta da China
1000 exemplares

Daniel Blaufuks, *Works on Memory*, 2012
Ffotogallery Wales Limited, Cardiff

Daniel Blaufuks, *This business of living*, Novembro 2015
Pierre von Kleist Editions

Daniel Blaufuks, *Attempting Exhaustion*, Novembro 2016
Galeria Vera Cortês
...

João Penalva, *336 PEK*, 1999
Frac Languedoc-Roussilon e Camden Arts Centre
Montpellier e Londres

João Penalva e Francis McKee, *On the other hand, this is not my voice*, 2000
Tramway, Glasgow

João Penalva, sem título, 2005
Fundação de Serralves, Porto
Ludwig Museum, Colónia
Irish Museum of Modern Art, Dublin

João Penalva, sem título, 2007
Publicado por ocasião da exposição na Mead Gallery, Warwick Arts Centre
...

Susanne Themlitz, *Quiproquo*, 1999
Museu do Chiado
800 exemplares

Susanne Themlitz, *Paraíso Paradise*, 2004
Livro publicado por ocasião da exposição *Anthropophobien und Etholomanien . Rivalen Grenzganger anonyme Gesellschaftswesen* na Flottmann-Hallen, Herne
1000 exemplares

Susanne Themlitz, *Paraíso Público /Zeit Paradies*, 2004
Centro Cultural Emmerico Nunes
1000 exemplares

Susanne Themlitz, *Vertebrados e Invertebrais*, 2005
Caderno publicado por ocasião da exposição na Biblioteca Municipal de Ponte de Sor,
500 exemplares

Susanne Themlitz, *Da Vida Subterrânea*, 2006
Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea

Susanne Themlitz, *O estado do sono*, 2006
Culturgest

...

Catarina Leitão, *A.R.D.*, 2001
10/27

Catarina Leitão, *Survival Systems Urban Action Catalog*, 2005
Tiragem ilimitada

Catarina Leitão, *Weatherproof*, 2007
The Center for Book Arts, New York
25/50

Catarina Leitão / José Roseira, *Systema Naturae*, Março 2012
Orbis Tertius Edições
500 exemplares

...

Julião Sarmento, *Rosebud*, 2002
Concebido em 1980
Museu do Chiado
500 exemplares

Julião Sarmento, *A Short Story*, 2005
MER. Paperkunsthalle, Gent, Bélgica

Julião Sarmento, *The real thing*, 2010
Edição Babel
500 exemplares assinados e numerados

Julião Sarmento, *95 Polaroids SX70 found in the studio, shot between 1974 and 2009 and organised according to the reference number on the reverse,* 2012
MER. Paperkunsthalle, Gent, Bélgica

Julião Sarmento, *One Hundred Seventy One Entertainment Celebrities*, 2013
MER. Paperkunsthalle, Gent, Bélgica
500 exemplares

...
*
José Pedro Cortes, *Silence,* 2005
Pierre von Kleist Editions

Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa "cidade triste e alegre"*, 2009
(2ª edição 2015)
Pierre von Kleist Editions

António Júlio Duarte, *White Noise,* 2011
Pierre von Kleist editions
1000 exemplares

André Principe, *Smell of tiger precedes tiger*, 2012
Pierre von Kleist editions
1000 exemplares

André Cepeda, *Rien*, 2012
Pierre von Kleist editions
1000 exemplares

José Pedro Cortes, *Costa,* 2013
Pierre von Kleist editions

exemplares

Pedro Costa, *Casa de Lava – Caderno*, 2013
Pierre von Kleist editions
exemplares

Pedro Costa e Rui Chafes, *Família Aeminium*, Junho 2016
Pierre von Kleist editions
750 exemplares

...
*
Tiago Baptista, publicação sem título, 2006

Tiago Baptista, *Cleópatra #2*, Agosto 2007 (reeditado em Novembro 2014)
Façam fanzines e Cuspam martelos

Tiago Baptista, *Fábricas, baldios, fé e pedras atiradas à lama,* 2011
Oficina do Cego e a9))))

Tiago Baptista, *Cleópatra #7*, Junho 2012
Façam fanzines e Cuspam martelos

(Ed.) Tiago Baptista, *Preto no Branco*, 3, 2014
Façam fanzines e Cuspam martelos

Tiago Baptista, *A sombra em si*, 2014
Façam fanzines e Cuspam martelos,
43/90

Tiago Baptista, *practices in the void*, setembro 2015
Bolso nº 10
Façam fanzines e Cuspam martelos
12/40

(Ed.) Tiago Baptista, *Preto no Branco*, 5, Janeiro 2016
Façam fanzines e Cuspam martelos
68/70

(Ed.) Tiago Baptista, *Preto no Branco*, 6, Novembro 2016
Façam fanzines e Cuspam martelos

...
*
Isabel Carvalho, *Wanda*, BF 01, Setembro 2007
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *A casa é sincera*, BF 02, 2008
Braço de Ferro

António de Sousa, *Uma obra sem qualidades*, BF#03/07-2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Clare Thornton, *Minor Breast*, BF 04,2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Isabel Ribeiro, *River Avon*, BF 05, 09-2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Nim-Jo Chung, *Looking at the Sun*, BF 06, 09-2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho e Pedro Nora, *our day will come*, BF 07, 2008
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Wanda II*, BF 10, 2009
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Vitória Lebasi*, BF 12, 2009
Braço de Ferro

André Guedes, *The airotiv papers*, BF/XIV, 2009
Publicado por Braço de Ferro, Porto, Maio 2009. Em colaboração com The Physics Room, Christ Church, Nova Zelandia

Isabel Carvalho, *Relógio Capital*, BF 15, s.d.
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Mostruário de horas tecidas em ambientes pesados resultando em diferentes padrões estéticos*, BF 16, 2009
Braço de Ferro

Isabel Carvalho, *Invisível – uma tocha acesa*, BF 18, s.d.
Braço de Ferro

Irmãs Bronte, *Latidos*, BF 28, 12-2010
Braço de Ferro
50 exemplares

Isabel Carvalho e María Virginia Jaua, *lebre quatro – Serán ceniza*, BF 32, 07-2011
Braço de Ferro

...

Isabel Carvalho, *Orla*, 2011

Isabel Carvalho, *Os cantores dos planaltos fundem linguagens*, 2013
Broken Dimanche Press
150 exemplares

Isabel Carvalho, *Relevos*, 2014
Kunstlerhaus Bethanien
400 exemplares

Isabel Carvalho, *Femme qui passe*, 2014
Artes – Fundação Manuel António da Mota
200 exemplares

...
*
(Ed.) André Romão, Gonçalo Sena, Nuno da Luz, *Atlas Projecto de Desenho*, n. 0 Abril 2008
Associação Avalanche
153/300

André Sousa e Tobias Hering*, Fabel ,Fábula, Fabel,* 2009
Kunstlerhaus Bethanien e Atlas Projectos

Nuno da Luz, *360 horas*, Outubro 2009
Atlas Projectos 4

Nuno da Luz, *norte/este – Sylt/Rugen Mar do Norte/Mar Báltico*, 2010
Atlas Projectos

Nuno da Luz, *A Taxilogy of Pictorial Knowledge vols. 1-10*, 2011
Atlas Projectos
224 exemplares

André Romão, *Poemas Bárbaros*, 2011
Kunsthalle Lissabon

Nuno da Luz, *Sem título*, 2012
Versão original publicada em 2012, Atlas Projectos
Revisto e repaginado em 2012 para a exposição "O nosso silêncio é um aviso/ o nosso silêncio é sólido", Vera Cortês Art Agency, Lisboa

Gonçalo Sena, *During the tempest, ocasional sun beams revealed traces of the community that once lived there*, 2014
Risograph + caneta
Atlas Projectos
90 cópias numeradas
63/90

Peter Miller, *Imaginary Landscapes*, 2014
Atlas Projectos
400 exemplares

...

Isabel Baraona, *O livro Grafite,* 2008

Da coleção dos livros das cores
200 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Vermelho,* 2008
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Branco* ou *is this me?,* 2009
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Negro,* 2009
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, *O livro Azul,* 2009
Da coleção dos livros das cores
250 exemplares

Isabel Baraona, Sem título (*Parce que l'on ne parvenait...),* 2010
150 exemplares

Isabel Baraona, *Prière de Bonheur*, 2010
150 exemplares assinados e datados

Isabel Baraona, *Diário,* 2011
500 exemplares

Isabel Baraona, *Diário,* 2011
500 exemplares

Isabel Baraona, *estar amanhã fazer-se agora presente ser presente agora*, 2012
100 exemplares

Isabel Baraona, Sem título, 2012
Livro de artista integrante da revista Journal of Artists' Books, n. 32

Isabel Baraona, Sem título, 2014
Livro de artista integrante da revista Journal of Artists' Books, n. 35

Isabel Baraona, Sem título*,* 2014
O Homem do Saco
40 exemplares

Isabel Baraona, *Caderno Português*, 2014
120 exemplares

...

Pedro Barateiro e Ricardo Valentim, *Temporary collaborations*, 2008

Galeria Pedro Cera
Publicado por ocasião de ArtBasel 39
2000 exemplares

Pedro Barateiro, *Theatre of Hunters*, 2011
Kunsthalle Basel
600 exemplares

Pedro Barateiro, *Prova de resistência*, 2012
Fundação Cidade de Guimarães
500 exemplares

Pedro Barateiro, *The sad savages*, 2012
200 exemplares

Pedro Barateiro, *The negative reader*, 2012

Pedro Barateiro, *We belong to other people when we're outside*, 2013
Kettle's Yard, University of Cambridge

...
*
Francisco Tropa, *A Assembleia de Euclides,* 2009
Culturgest

Bruno Pacheco, *Sinking Line*, 2009
Culturgest
500 exemplares

Pedro Diniz Reis, *O Livro dos AA,* 2010
Concepção Pedro Diniz Reis e Miguel Wandscheneider
Culturgest
500 exemplares

Ana Jotta, Sem título – livro publicado por ocasião da exposição *A Conclusão da Precedente*, 2014
Culturgest
1000 exemplares

Von Calhau, *Rato Retórico*, 2015
Culturgest
500 exemplares
...

*
Patrícia Almeida, em colaboração com David Guéniot
All Beauty must die, 2011
Ghost Editions
200 exemplares

Patrícia Almeida, em colaboração com David Guéniot
LWTUA, 2012
Ghost Editions
100 exemplares

Patrícia Almeida, em colaboração com David Guéniot
Não tenho medo porque não tenho nada, 2012
Inclui poster *Souvenir*
Ghost Editions

Patrícia Almeida, *My life is going to change*, 2013
Ghost Editions
2000 exemplares

David-Alexandre Guéniot, *Seeking comfort while playing video games*, 2014
Ghost Editions
100 exemplares

Patrícia Almeida, David-Alexandre Guéniot, Luís Antunes, Jorge Louçã, *Complexity at the limit of the (im)possible*, 2015
Ghost Editions
200 exemplares

Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot, *Ma vie va changer*, 2015
Ghost Editions
200 exemplares

David-Alexandre Guéniot, *Ollie Ollie Oxen Free*, 2016
Ghost Editions
100 exemplares

...

André Cepeda, *Rien*, 2012
Pierre von Kleist Editions
1000 exemplares

André Cepeda, *Rua Stan Getz*, 2015
Pierre von Kleist Editions
1000 exemplares

(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal 0*, Setembro 2015
No Land Editora
300 exemplares

(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal 1*, Setembro 2015
No Land Editora
300 exemplares

(Ed.) André Cepeda e Eduardo Matos, *Inland journal 2*, Dezembro 2016

No Land Editora
300 exemplares

André Cepeda, *RDHK*, 2016
100 exemplares

...

Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath – parte I (The Master's Plateau)*, 2013
Sem número de edição

Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath – parte II (Técnicas de Adestramento)*, 2013
Sem número de edição

Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's breath – parte III (H is for Hunter)*, 2013
Sem número de edição

Pedro Valdez Cardoso, *This order*, 2014
Projecto Travessa da Ermida
15/20
...

(Ed.) Filipa Valladares, *DR – Um Diário da República 2012*, Julho 2013
Kameraphoto
350 exemplares

(Ed.) Filipa Valladares e Maria do Mar Fazenda, *A lei de Ohm*, 2013
Museu da Eletricidade
47/150

(Ed.) Filipa Valladares, Rui Dias Monteiro, *Sob cada erva*, Abril 2017, 1ª edição
2014
STET – livros e fotografias
100 exemplares

...
*
Luís Alegre, *No Audio*, 2013
Stolen Books
300 exemplares

Miguel Palma, *Grey Matter*, 2013
Stolen Books
200 exemplares

Soraya Vasconcelos, *Flip-bang*, 2013
Stolen books
34/42 assinado e numerado

Germes Gang, *Bootleg Grocery*, 2015
Stolen Books
50 exemplares

Luís Alegre, *No nothing/No twitter*, 2016
Stolen Books
100 exemplares

...

(Ed.) Catarina Domingues e Tiago Baptista, *O Principio*, Novembro 2013

Catarina Domingues, *Nuvens*, 2014

Catarina Domingues, *Poema*, 2014
6/25

Catarina Domingues e Francisco Domingues, *À bientôt*, 2015
13/30

...

Téo Pitella, *Exceção à regra*, 2013-2014
1359
XX/70

Eduardo Ferreira, *Desenho Drawing*, 2014
1359
45/150

Xavier Almeida, *Porco Sanchez*, Maio 2015
1359
42/80

Téo Pitella, *The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in Gray - The City Hall Employee Paints the Drinking Fountain in White*, 2015
Kitschic Ediciones

...
*
Tiago Casanova, *Pearl*, 2014
XYZ Books
500 exemplares

Pedro Guimarães, *Fruta de Época*, Janeiro 2016
XYZ Books
50 exemplares
25/50

...

*
Renato Ferrão, *Oito cascatas e um desabamento*, 2015
Sismógrafo
49/100

Heinz Peter Knes, Sem título, 2015
Sismógrafo
26/100

Marc Behrens, *A Magnet Between Proteins and Sugar*, 2015
Sismógrafo
200 exemplares

Pedro Morais, *É*, 2015
Sismógrafo
24 exemplares

Von Calhau, *Dobrodilo*, 2016
Sismógrafo
44 exemplares

Sebastião Resende, *Fecit Potentiam*, 2016
Sismógrafo
500 exemplares

...
*
Vera Gomes, *The mornings after*, 2015
Rough'Nough Editions #001
17/100

Amanda Baeza, *Hollow*, 2015
Rough'Nough Editions #002
12/100

Michael Bennet, *Localmente*, 2015
Rough'Nough Editions #003
8/50

Maria José Crespo, *How hard do you try when seeing?*, 2016
Rough'Nough Editions #004
77/100

CAPITULO VI
Ana João Romana, *Estórias do livro de artista*, 2017
Edição bilíngue português-inglês
Miolo - impressão offset digital sobre papel Munken Pure 80g
Capa - impressão offset digital sobre papel Munken Pure 150g
Cintas - papel marmoreado

Fólios encadernados com fio de algodão
Edição 50 exemplares
19,8x14 cm
Fascículos:
Vol. I – Artistas
André Cepeda
Catarina Leitão
Daniel Blaufuks
Isabel Baraona
Isabel Carvalho
João Penalva
Julião Sarmento
Pedro Barateiro
Pedro Valdez Cardoso
Susanne Themlitz

Vol. II – Editores
André Romão (Atlas Projectos)
José Pedro Cortes (Pierre von Kleist)
Luís Alegre (Stolen Books)
Patrícia Almeida David Guéniot (Ghost)
Pedro Guimarães (XYZ Books)
Rui Silva (Rough'nough)
Sismógrafo
Téo Pitella (1359)
Tiago Baptista Catarina Domingues (Façam fanzines e cuspam martelos)

Vol. III – Livreiros, curadores, colecionadores, bibliotecárias
Delfim Sardo (Gabinete)
Filipa Valladares (Stet)
Markéta Condeixa (Livraria da Galeria Vera Cortês)
Miguel Wandschneider (Culturgest)
Catarina Figueiredo Cardoso
Guy Schraenen
Luíza Teixeira de Freitas
Miguel Mesquita Guimarães
Ana Barata (Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian)
Sónia Oliveira (Biblioteca da Fundação de Serralves)

ANEXO 3
Atividades educativas

3.1. CONTEÚDOS DESENVOLVIDOS EM ATIVIDADES EDUCATIVAS

Passamos a uma apresentação sobre os tipos que livros, processos e técnicas que trabalho nas minhas aulas e workshops, para alunos/participantes de todas as idades. Relembro que a aproximação ao formato livro em contexto educativo tem como máxima *hands on, minds on, hearts on.* Por isso os alunos e participantes trabalham na construção do livro, desenvolvem conteúdo e, quando o tempo o permite, publicam. Cada um dos formatos de livros trabalhados nos meus projetos educativos têm características e potencialidades próprias. Nos workshops e nas aulas exploro o formato convencional do códex, com uma sequência de páginas fixa unidas por uma lombada, na versão brochado e capa dura, assim como os formatos menos convencionais. Passamos a esclarecer as características de cada formato:[501]

Leporello é o nome que toma um livro em forma de harmónio. O nome vem de uma personagem da ópera "D. Giovanni" de Mozart, Leporello é o criado que tem como tarefa apontar num livro (em forma de harmónio) o nome de todas as mulheres que D. Giovanni seduziu!



Fig. a.1 Leporello

Este livro muito simples têm muitas potencialidades:

[501] Sobre formatos de livro realizei em 2011 uma série de vídeo tutorias incluídas no projeto Pequeno Grande ©, destinadas a professores e alunos dos 1º e 2º ciclos. Estas vídeo-tutorias podem ser consultadas em:
http://pequenograndec.pt/videotutorias

-Pode conter uma capa, ser folheado como um livro convencional, da direita para a esquerda. Quando terminam as páginas da frente a narrativa pode continuar nas páginas das costas do livro. Esta sequência permite à narrativa fazer um loop, a história anda sempre à volta, quando se chega ao fim do livro a narrativa retoma do inicio (mas aqui a capa tem de ser abolida). O formato harmónio também permite que o livro não seja de folhear mas que se torne num objecto escultórico, visionando todo o livro numa única vez.
-O formato em harmónio permite que a ilustração se prolongue ao longo das páginas.
-A narrativa e ilustração também podem ser pensadas no sentido vertical deste livro.
- O livro pode ganhar outra forma, quebrando o formato do rectângulo.
Dentro do formato leporello existe a variação livro de pop-up - o termo pop-up é aplicado a livros cujas páginas ganham tridimensionalidade e movimento. O meio usado é o papel e a energia do pop-up provem da dobra acionada ao abrir as páginas do livro. Todos os livros de pop-up têm a sua estrutura em harmónio.

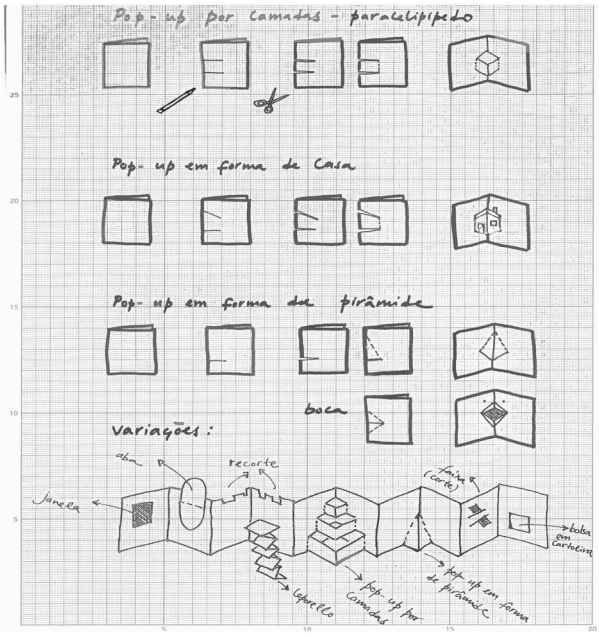


Fig. a.2 Esquemas para Pop-ups

Livro instantâneo, como o próprio nome indica é um livro muito fácil de construir, é mesmo instantâneo. É feito com uma única folha de papel e uma tesoura. São simples e rápidos de executar o que os torna apropriados para explorar com qualquer faixa etária.

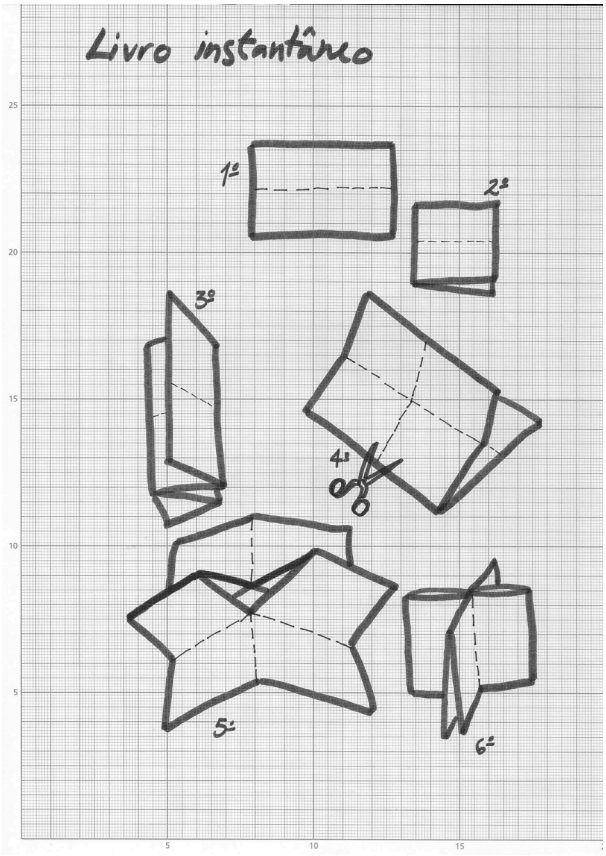


Fig. a.3 Esquema para livro instantâneo

O livro instantâneo é um livro com capa, contracapa e 6 páginas. Quando planificado estas 6 páginas, capa e contracapa estão todas no mesmo lado da folha, o que o torna um livro muito fácil de imprimir. Tem a desvantagem de as páginas nunca ficarem muito bem alinhadas e estas não se podem aparar porque o livro se desmancha...
O livro instantâneo todo aberto pode se tornar num poster. E tem também o potencial de ser explorado na dupla face.

A encadernação japonesa, ganha variações no nome consoante o número de furos usados e de costura, por exemplo Yotsume Toji corresponde a 4 furos e é a costura mais simples de executar.
A encadernação japonesa é a mais resistente e prática para unir folhas soltas. É um livro que contém o miolo, a capa e a contracapa. Dispensa o planear da imposição, própria dos livros de cadernos. Pode ser folheado como os livros ocidentais ou como um livro oriental, da esquerda para a direita.

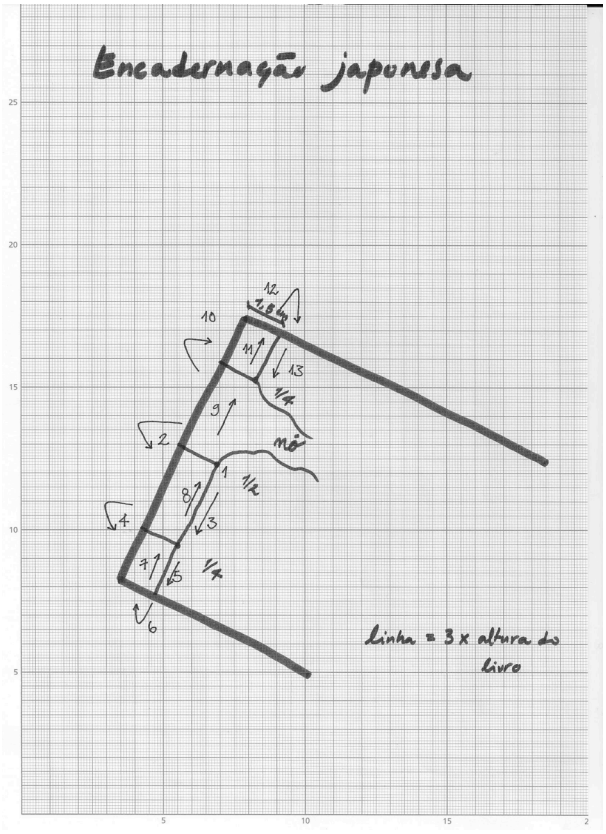


Fig. a.4 Esquema para encadernação japonesa

Livro brochado é o livro de cadernos e capa mole, o seu conteúdo requer imposição, isto é, definir previamente com que página casa a página 1 e assim sucessivamente, sempre em múltiplos de 4, habitualmente são livros de poucas folhas para não fazer "escadinha". Nos workshops e aulas proponho as variantes dos-a-dos, french door e camadas. Dos-a-dos são dois códices unidos que partilham a contracapa; french door é um livro com páginas encadernadas à esquerda e páginas encadernadas à direita, o livro abre a meio, formando um códex duplo; o livro brochado de camadas é um livro com todas as páginas cortadas entre a lombada e a goteira com a possibilidade de ser folhedo por secções. Nos workshops encadernamos com 3 furos e com cosedura em forma de borboleta.

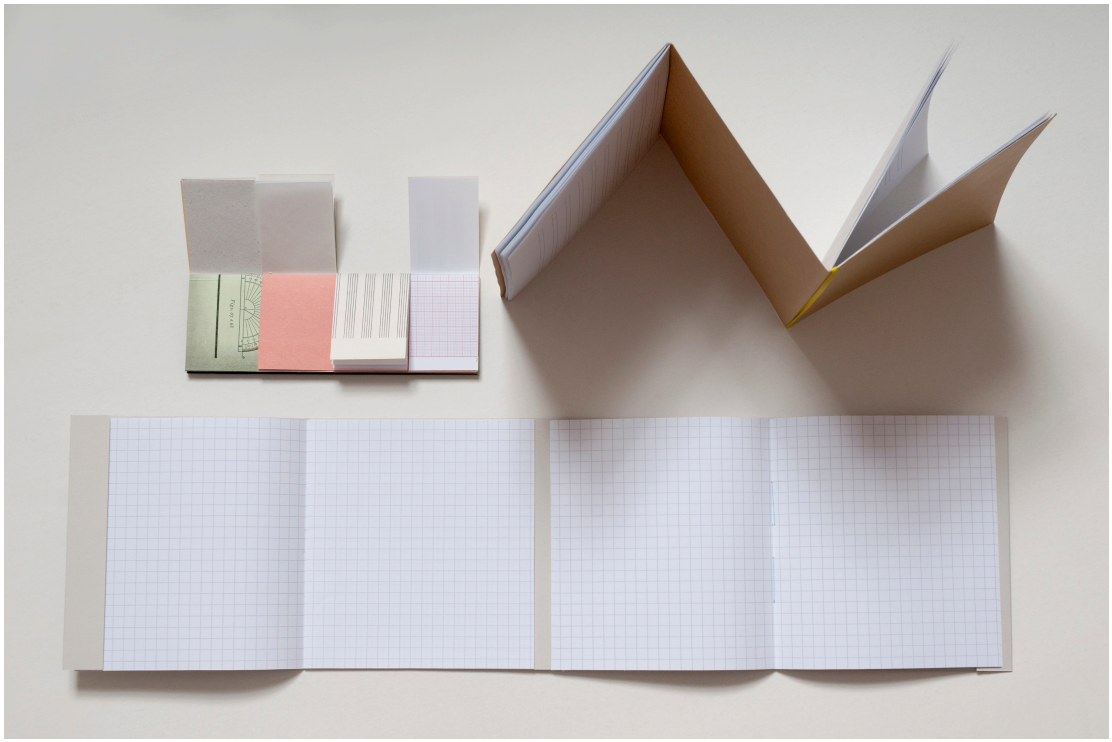


Fig. a.5 maquetes de dos a dos, french door e camadas

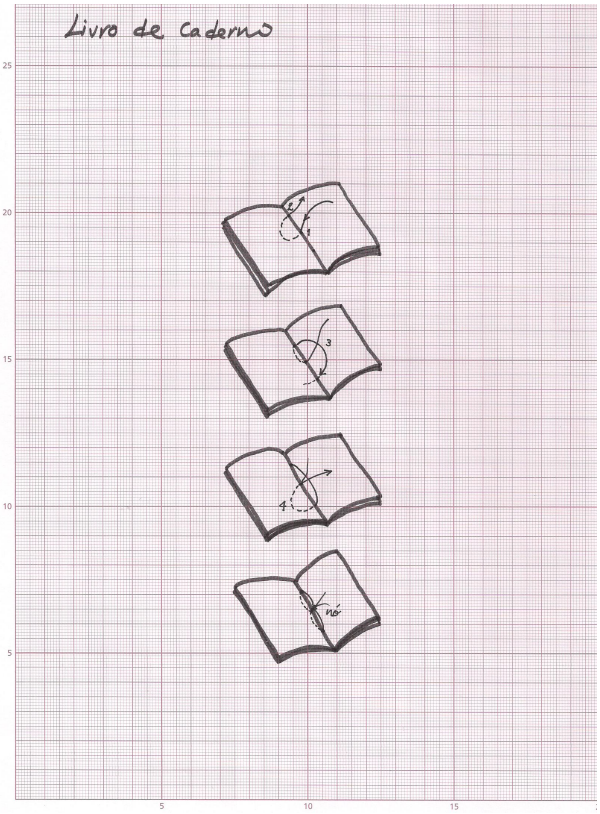


Fig.a.6 Esquema para livro brochado

Livro de cadernos e capa dura, é o livro que exige maior destreza na execução, mas é o livro mais convencional e com o qual lidamos desde pequenos. A execução de um livro de cadernos de capa dura exige que o trabalho seja desenvolvido em dois dias. Habitualmente começamos por cortar o papel ao formato desejado, construir os cadernos, cose-los e reforçar a costura com tarlatana e transfil. Depois passamos à execução das pastas, que unimos ao miolo através das folhas de guardas.

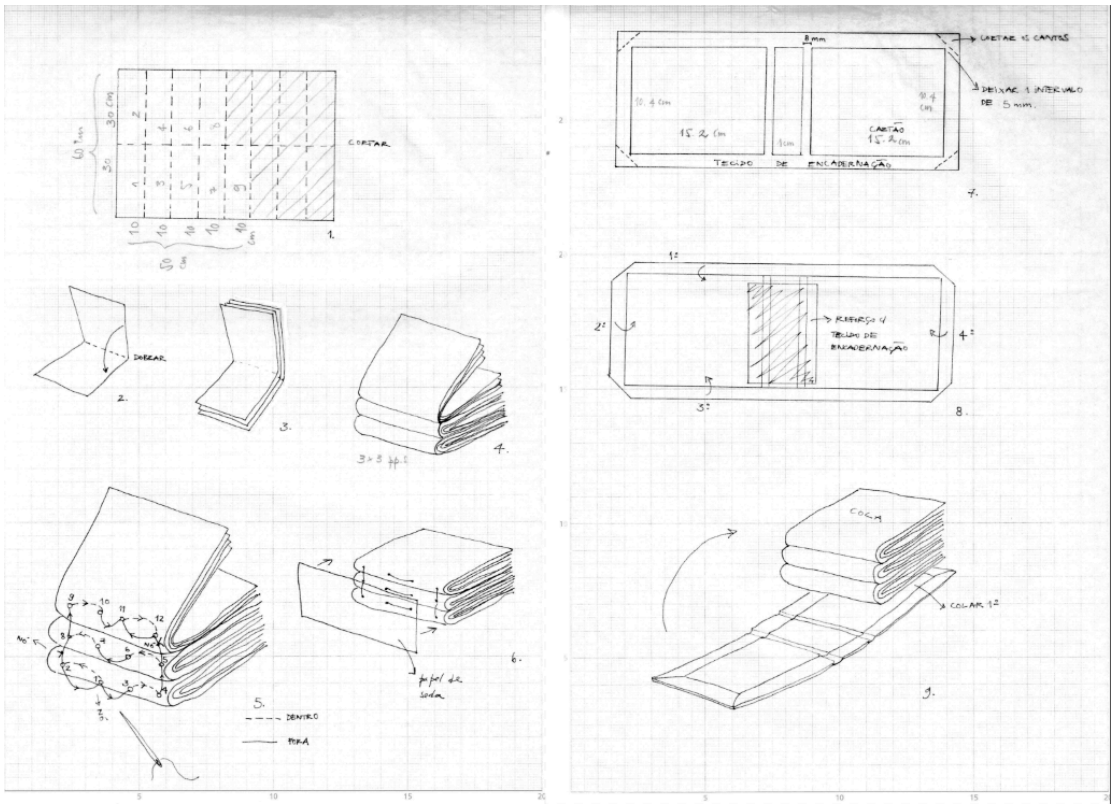


Fig.a.7 Esquema livro de cadernos de capa dura

Ao longo de todas as atividades educativas aqui expostas é fundamental que os alunos ou participantes explorem o livro de artista como o contentor onde habita uma ideia[502]. E não exclusivamente pelos aspectos técnicos do construir do livro. Para os livros executados os participantes ou alunos têm de definir: o conceito, o formato do livro, o texto e as imagens, a escolha dos materiais. Os alunos universitários executam

[502] Esta proposta também é defendida pelo projeto *abc art, books, & creativity – arts learning in the classroom*, National Museum of Women in the Arts, Washington, 2012. Consultado 17 Novembro 2015 em http://artbookscreativity.org/wp-content/uploads/2012/04/abc_Lesson-15.pdf

dummys ou monos para planear todas as partes do livro. Esta maquete permite modificações antes de avançar para o livro final.

Nas disciplinas que tenho lecionado no âmbito universitário ligadas ao livro de artista, e em alguns workshops, considero também fundamental uma apresentação pública dos resultados. A exposição final é uma celebração dos resultados obtidos pelos alunos, é o momento de partilhar e de refletir sobre a aprendizagem alcançada. Ao longo do período de doutoramento organizei os lançamentos e exposições das *Edições da Sala 5* no P31, no Carpe Diem – Arte & Pesquisa, na livraria da Universidade Católica e na Feira Morta. Organizei também, no âmbito da celebração dos 25 anos do curso Artes Plásticas da ESAD.CR, a exposição *Viagens de Livros – o livro de artista nos 25 anos da ESAD.CR*, em parceria com Susana Gaudêncio, nos espaços da Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira e do m|i|mo, em Leiria, entre 12 e 29 de Setembro de 2015. E a exposição *Página a Página, frame a frame,* organizada com o apoio de Isabel Baraona, no Centro de Artes de Caldas da Rainha, entre 1 de outubro e 1 de novembro de 2015.

3.2 ATIVIDADES EDUCATIVAS DESENVOLVIDAS DURANTE O PERÍODO DO DOUTORAMENTO (Agosto 2013 e Julho 2017)

Passamos a apresentar todas as atividades educativas realizadas no âmbito do doutoramento. Estas atividades estão listadas pela ordem cronológica da data em que decorreram.

Data: 28 Setembro 2013
Designação: **Leccionação de curso na área do livro de autor, no âmbito do projeto O Pequeno Grande ©, Museu da Luz, Luz Mourão**
Sinopse de O Pequeno Grande ©: O Pequeno Grande © é um projeto da Fundação Calouste Gulbenkian, dirigido às escolas do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, onde se leva a concurso um livro de autor, a realizar por jovens entre os 6 e os 12 anos de idade, no âmbito de uma turma escolar. No sentido de atualizar e enriquecer o repertório de materiais, ferramentas, técnicas e metodologias de trabalho dos professores dos 1º e 2º Ciclo do Ensino Básico, o Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência realizou em parceria com o Museu da Luz um curso acreditado dirigido a professores, mediadores e educadores, propondo-se levar à comunidade educativa do Alentejo ideias e práticas criativas alternativas para aplicação em aula.[503]

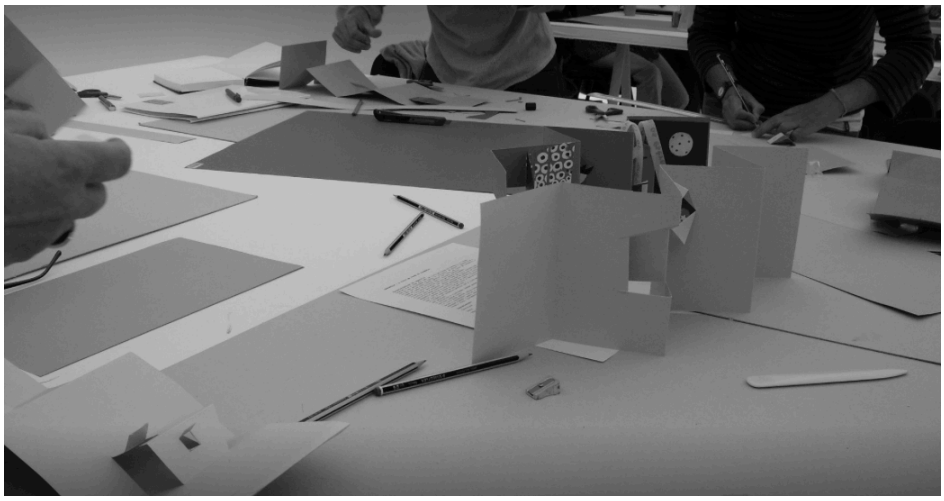


Fig. a.8 Formação Pequeno Grande ©, Museu da Luz, 28 Setembro 2013

[503] Texto adaptado do site http://www.pequenograndec.org. Consultado entre 2013 e 2016



Fig. a.9 Formação Pequeno Grande ©, Museu da Luz, 28 Setembro 2013

Sinopse do curso de livro de autor: Análise e execução de diferentes modelos de livro (livro instantâneo, leporello, pop-up, livro brochado, encadernação japonesa) e das variantes que cada modelo pode assumir em termos de materiais, formas, tipos de encadernação e respectivas ferramentas. Trata-se de uma abordagem dinâmica à construção de um livro capaz de, por si mesmo, despoletar narrativas visuais e escritas ou, pelo contrário, de se moldar às idiossincrasias das narrativas visuais e escritas pré-existentes.

O livro de autor ou livro de artista começou com William Blake, no séc. XVIII. Ele foi o primeiro artista a pensar o livro como suporte para uma obra de arte. Desde essa época até hoje muitos autores têm pensado esse objecto como meio para o seu trabalho, desafiando os conceitos de forma e conteúdo.

Este objecto livro não é necessariamente um conjunto de folhas, unidas sequencialmente por uma lombada à esquerda, que se pode folhear da direita para a esquerda (no caso dos livros ocidentais), contendo informação normalmente dos dois lados da página.

O livro de autor pode tomar o corpo de algo que atravessa a pintura, a escultura, o design... não há limites.

Objetivos: - Familiarizar os professores com um leque variado de propostas (alternativas e pouco conhecidas) de incentivo à criação e à comunicação através das expressões artísticas e que estas se reflitam no enriquecimento das suas práticas pedagógicas em sala de aula;

- Integrar as diferentes expressões - expressão oral, expressão verbal, construção de imagens e de objetos - num todo orgânico e coerente que estimule a sua adaptação e aplicação noutras áreas curriculares disciplinares;
- Fomentar a relação entre o Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência e os professores.
- Dar o conhecimento prático de estruturas de livros, materiais e técnicas. Sendo esta prática acompanhada por estudos do contexto histórico e análise de exemplos de livros de artista.

Metodologia: São disponibilizados para os formandos os elementos informativos que permitem a abordagem das especificidades do livro de artista.
Exercícios sobre estruturas de livros.

Conteúdo programático: - Apresentação e contextualização da atividade

- Introdução ao livro de autor e análise de exemplos
- Execução de um livro instantâneo e análise de exemplos.
- Execução de um leporello com pop-ups e análise de exemplos.
- Execução de um livro de encadernação japonesa e análise de exemplos.
- Execução de um livro de cadernos e análise de exemplos.
- Execução e apresentação de um livro espontâneo

Enunciado: Com os conhecimentos adquiridos crie o *seu* livro de autor.
Escolha a forma e dimensões do livro a elaborar e decida qual dos modelos apresentados prefere – leporello, pop up, encadernação japonesa, livro instantâneo ou livro de cadernos, ou crie o seu próprio modelo misturando ideias e técnicas.
Como ponto de partida para o processo criativo escolha um objecto/documento da sua carteira ou mala, a memória associada a este objecto/documento será o tema do seu livro, a sua história.
No seu livro inclua:
-a história criada em torno do objecto/documento
-auto-representação (pode ser simbólica ou explicita - pode representar-se através de uma mancha de cor ou pode trabalhar com desenho ou recortes numa maior aproximação do real)
Aplique toda a sua criatividade e os materiais e técnicas que desejar.
Curso lecionado com a assistência de Andreia Dias.

Data: Março/Julho 2014

Designação: **Leccionação e elaboração do programa da Unidade Curricular de Livros de Autor, no âmbito da licenciatura em Design Gráfico e Multimédia, da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha**.

Sinopse: A Unidade Curricular de Livros de Autor visa dotar as/os estudantes dos meios teóricos e técnicos afetos ao âmbito da publicação de autor. Assim, pretende-se proporcionar a investigação, o desenvolvimento de projetos e ideias, inseridas dentro das problemáticas dos livros de autor enquadrados na arte e design contemporâneos. Privilegiando a trilogia de aprendizagem: *hands on, minds on, hearts on*. Aprender fazendo, fazer pensando e pensar envolvendo-se.

Objectivos: Dar o conhecimento prático de estruturas de livros, materiais e técnicas. Sendo esta prática acompanhada por estudos do contexto histórico.
Criar oportunidades para as/os estudantes explorarem vários aspectos da construção do livro.
Promover a construção e o desenvolvimento de uma linguagem visual única, que cada estudante traz para a escola.
Proporcionar as fontes intelectuais e técnicas essenciais, tendo em vista a realização da/do estudante como potencial designer.
Desenvolver o uso da imaginação, bem como de uma postura crítica em relação às tecnologias do livro. Saber relacionar, numa perspectiva alargada, os saberes adquiridos com outras disciplinas.
Saber articular e comunicar os conteúdos da UC com outros saberes, a dimensão filosófica e prática da disciplina.

Metodologia: Presencial - Na orientação tutorial favorece-se o processo criativo e critico para a geração e produção de livros. Assim propõe-se o desenvolvimento de projetos equilibrando com 3 aspectos: a motivação, a representação da ideia inicial e o processo.
Componente teórico-prática - São disponibilizados para as/os estudantes os elementos informativos e formativos que permitirão a abordagem das especificidades da linguagem visual de livros de autor no contexto da produção contemporânea.
Autónoma - Trabalho para a concretização dos exercícios propostos, trabalho nos ateliers, oficinas e laboratórios; levantamentos, análise de textos e imagens; estudos de caso e experimentação.

Conteúdo programático:

-O conceito de Livro de Autor, enquadrado na história da autoedição

-Materiais, ferramentas e equipamento

-L*eporello*

-Livro instantâneo

-Engenharia do papel:

Peep-show e Pop-ups

-Princípios básicos da encadernação:

Encadernação japonesa

Livro de cadernos

- Assembling

-Integração da impressão no livro

-Graphic novel

Data: 22 Maio 2014

Designação: ***G*** lançamento no *Comunicar Design XI*

Sinopse: *G* é uma publicação editada por mim e concebida com os alunos da unidade curricular de Livros de Autor da ESAD.CR. *G* é um projecto de assembling, reúne páginas de vários autores sem existir um tema unificador e potenciando a componente autoral, como é da filosofia dos assemblings.



Fig. a.10 (Ed.) Ana João Romana, *G*, ESAD.CR, Maio 2014

G foi lançado no *Comunicar Design XI*, em Caldas da Rainha, pelos discentes juntamente com publicações de ex-alunos da ESAD.CR - Tiago Baptista/Façam Fanzines e Cuspam Martelos e Bruno Reis/Lord Mantraste.

Data: 26 Junho 2014
Designação: **leccionação de formação sobre Livro de Artista orientada para os bibliotecários e arquivistas da Fundação Calouste Gulbenkian**
Sinopse: Formação solicitada pela direção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, com os seguintes conteúdos: o conceito de Livro de Artista, breve história do livro de artista no contexto internacional, análise de livros de artista de autores portugueses a partir das exposições patentes no CAM e da coleção da Biblioteca de Arte, análise e execução de diferentes modelos de livros.
Objetivos: Dar o conhecimento prático de estruturas de livros, materiais e técnicas. Sendo esta prática acompanhada por estudos do contexto histórico e análise de exemplos da coleção de livros de artista da Biblioteca de Arte da FCG e das exposições temporárias presentes no CAM.
Metodologia: São disponibilizados para os formandos os elementos informativos que permitem a abordagem das especificidades do livro de artista.
Exercícios sobre estruturas de livros.

Data: 26 Outubro 2014 e 29 Março 2015
Designação: **"Uma conversa infinita - livros de artista, ephemera e documentos" atividades pedagógicas no Museu Coleção Berardo**
Sinopse: Atividades educativas em torno do livro de artista para crianças (6-12 anos) e famílias. Estas atividades em família permitem explorar o objeto livro, crianças e adultos experimentam juntos várias construções de livros como obras de arte. Começamos com algumas histórias sobre livros contadas na exposição "Uma conversa infinita", que servem para massajar a nossa imaginação na execução de novos livros, que levamos para casa.
Sinopses das atividades:
Pop- up up up
Nesta atividade em família vamos construir livros de pop-up, livros cujas páginas ganham tridimensionalidade e movimento. Começamos com um jogo na exposição

“Uma conversa infinita” que serve de aquecimento para esta atividade de engenharia do papel. Depois criamos uma história, as ilustrações e o livro que as vai conter.



a.11 Oficina para famílias, Pop up up up, Museu Berardo, imagem para divulgação

Eco-livro

Sabias que em média consumimos cerca de 315kg de papel por ano?

E se com algum desse desperdício construíssemos livros! Nesta atividade vamos construir livros com aquilo que habitualmente vai para ao lixo, assim cada participante tem a possibilidade de construir um livro único e ainda ajudar num futuro melhor para o nosso planeta.

Data: 15 e 16 Janeiro 2015

Designação: ***Assembling – publicar no campo expandido*** - **Workshop/publicação para os alunos de mestrado em Desenho e Impressão da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto**

Sinopse: Este workshop/publicação parte da premissa de associar artistas, ligados ao livro, a trabalhar com estudantes na construção de uma publicação coletiva. A

publicação toma a forma de um *assembling* que simultaneamente reúne e expande as páginas criadas para esta publicação.
Num primeiro momento os estudantes foram convidados a escolher um livro da Biblioteca da FBAUP, que serve de inspiração e contentor para o *assembling*.
No segundo momento os estudantes concebem a tiragem de uma página, pensada como um *site-specific* a partir do livro escolhido na biblioteca. As páginas são impressas pelos recursos existentes na faculdade (serigrafia, fotocópia, água forte, água tinta, monotipia, impressão digital).
No terceiro momento as páginas são compiladas e expandidas num *assembling* que toma forma no espaço da biblioteca.
O último momento cabe ao leitor/observador que, na consulta aos livros da biblioteca, tem acesso às páginas. O *assembling* torna-se uma publicação silenciosa e expandida, entre a instalação e a performance.
No âmbito deste workshop também foi publicado online do texto *Assembling – publicar no campo expandido* pelo I2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=774

Data: 3 e 4 Abril 2015
Designação: **Workshop, publicação e exposição sobre livro de artista na Oficina Bartolomeu dos Santos**, **Tavira**
Sinopse: Formação com abordagem teórica e prática ao Livro de Artista. Durante o workshop os participantes (professores e artistas plásticos) executaram cinco livros com a integração dos processos de impressão disponíveis na oficina de gravura. Foi publicado um assembling que reúne páginas de todos os participantes – *LA OBS*. Em Julho de 2015 inaugurou a exposição *Dois Dias* com os livros realizados durante o workshop na Biblioteca de Municipal Álvaro de Campos, em Tavira.



a.12 Workshop na Oficina Bartolomeu dos Santos, 3 e 4 Abril 2015



a.13 *LA OBS*, Abril 2015



a.14 Vista da exposição *Dois dias*, Biblioteca Álvaro de Campos, Tavira, Julho/Agosto 2015

Data: anos lectivos 2014/2015, 2015/2016 e 2016/2017

Designação: **Leccionação e elaboração do programa da Unidade Curricular de Livro de Artista, no âmbito da licenciatura em Artes Plásticas, da Escola Superior de Artes & Design de Caldas da Rainha**.

Sinopse: Nesta UC de introdução ao Livro de Artista são exploradas diferentes estruturas de livros, sendo esta prática acompanhada por estudos do contexto histórico-teórico e pela análise de exemplos inseridos na arte moderna e contemporânea. A introdução é seguida de uma abordagem dinâmica à publicação de livros de artista, com inclusão da impressão. Privilegiando em todos os momentos a trilogia de aprendizagem: *hands on, minds on, hearts on*. Aprender fazendo, fazer pensando e pensar envolvendo-se.

Objectivos: A UC visa dotar o discente com as competências no âmbito do Livro de Artista. Pretende-se proporcionar o conhecimento, a capacidade de compreensão, a capacidade de resolução de problemas, a comunicação e as competências de autoaprendizagem no desenvolvimento de projetos inseridos dentro da área do livro de artista na arte contemporânea.

Conhecimento prático de estruturas de livros, materiais e técnicas. Sendo a prática acompanhada por estudos do contexto histórico. Desenvolver competências nas capacidades de aprendizagem, análise e síntese.

Criar oportunidades para o discente explorar vários aspectos da construção do livro, promovendo a habilidade para resolver problemas, as capacidades de aplicar conhecimento e trabalhar a informação, com base numa preocupação pela qualidade. Proporcionar ao discente as fontes intelectuais e técnicas essenciais, tendo em vista a realização do seu potencial como profissional. Conciliando com a capacidade do discente trabalhar autonomamente ou em grupo.

Metodologia: A metodologia presencial de ensino visa dotar os alunos dos meios teóricos e técnicos afectos ao âmbito do Livro de Artista. Pretende-se proporcionar a pesquisa, o desenvolvimento de projetos e ideias, inseridas dentro das problemáticas dos livros de artista e da arte contemporânea em geral.

Na componente teórico-prática da metodologia de ensino são disponibilizados para as/os estudantes os elementos informativos e formativos que permitem a abordagem das especificidades da linguagem visual de livros de artista no contexto da produção contemporânea.

A metodologia autónoma de ensino potencia a trilogia de ensino/aprendizagem: *hands on, minds on, hearts on*. Aprender fazendo, fazer pensando e pensar envolvendo-se. Na metodologia a orientação tutorial acompanha o processo criativo e crítico para a geração e produção de imagens. Propõe-se o desenvolvimento de projetos equilibrando com três aspectos: a motivação, a representação da ideia inicial e o processo.

Conteúdo programático:

- O conceito de Livro de Artista
- História do Livro de Artista
- Materiais, ferramentas e equipamento
- *Leporello*
- Livro instantâneo
- Engenharia do papel:

Peep-show e Pop-ups

- Princípios básicos da encadernação:

Encadernação japonesa

Livro de cadernos – brochado e capa dura

- Assembling
- Integração da impressão no livro
- Projeto final



Fig. a.15 Exercício de encadernação japonesa desenvolvido no âmbito da disciplina de Livro de Artista, ESAD.CR

Data: 25 de Abril 2015

Designação: ***O livro como obra de arte***

Comunicação inserida nas celebrações do dia mundial do livro da Fundação Calouste Gulbenkian

Sinopse: A visita "O livro como obra de arte" propõe um diálogo entre os livros da coleção Pina Martins com a coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. A primeira uma coleção de incunábulos, a segunda uma coleção de livros de artista. Propomos abordar os quês e os porquês sobre o fazer e colecionar livros. Quais os antecedentes que levaram ao que hoje é chamado livro de artista? A que nos referimos quando pensamos no livro como ideia? Quais as influências que chegam à arte moderna e contemporânea trazidas dos livros do Renascimento e do Barroco?

Data: 17 de Março a 14 de Maio 2015

Designação: Visita-jogo ***Julgar um livro pela capa?*** A partir da exposição *Uma biblioteca humanista " Os objetos procuram aqueles que os amam"*, Fundação Calouste Gulbenkian

Sinopse**:** O que faz um livro ser diferente de outro? Que tipos de encadernação existem? O que nos diz a capa sobre o livro? E em que momento é que eu decido abri-lo? Explorando a biblioteca de Pina Martins será possível descobrir as diferenças entre publicações analisando-as com detalhe e recolhendo informação, distinguindo o velho do antigo, o verdadeiro do falso, a História das estórias. Visitar uma exposição pode ser como folhear um livro, fazer saltos e ver imagens, parar a meio ou ir logo para o fim, ou nunca chegar a entrar.

Objetivos: Motivação para as leituras partilhadas entre mediadora e alunos, através de objetos e imagens que funcionam como "quebra gelo".

Proporcionar o olhar informado sobre o objeto livro e as suas múltiplas dimensões.

Metodologia: No início da visita é disponibilizado ao grupo um kit pedagógico em forma de glossário, um caderno da exposição e um lápis. Cada aluno tira à sorte uma palavra do

glossário[504], cada palavra irá definir qual o próximo passo/paragem dentro da exposição e, por consequência, qual a próxima obra em análise.
No caderno da exposição cada aluno vai escrevendo a palavra do glossário sorteada e as ideias principais associadas a cada palavra. Este caderno é levado por cada participante e posteriormente pode ser desenvolvido em sala de aula.
Concepção em parceria com Hugo Barata

Data: 3 Julho 2015
Designação: **Edições da Sala 5, vol. IV**, lançamento e exposição no P31
Sinopse: O programa da unidade curricular de Livro de Artista da ESAD.CR é articulado com um projeto pedagógico *Edições da Sala 5*. Este projeto de publicação toma a forma de um assembling que reúne páginas elaboradas pelos alunos em diálogo com páginas elaboradas por um grupo de artistas do P28 – Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos e com o apoio de Isabel Baraona. Esta publicação foi lançada no P31 aquando da exposição dos 25 anos de Artes Plásticas na ESAD.CR – *Close up*.

Data: 14 Novembro 2015
Designação: **leccionação de curso na área do livro de autor, no âmbito do projeto Pequeno Grande ©, Fundação Calouste Gulbenkian**
Sinopse: Análise e execução de diferentes modelos de livro (livro em harmónio, livro pop-up, livro instantâneo, livro de cadernos e encadernação japonesa) e das variantes que cada modelo pode assumir em termos de materiais, formas, tipos de encadernação e respectivas ferramentas. Trata-se de uma abordagem dinâmica à construção de um livro capaz de, por si mesmo, despoletar narrativas visuais e escritas ou, pelo contrário, de se moldar às idiossincrasias das narrativas visuais e escritas pré-existentes.
Objetivos: - Familiarizar os professores com um leque variado de propostas (alternativas e pouco conhecidas) de incentivo à criação e à comunicação através

[504] O glossário incluía as palavras: Renascimento, Utopia, Humanismo, Biblioteca, Impressor, Incunábulo, Manuscrito, Pergaminho, Encadernação, Censura , Retrato, Gravura, Códex, Ex-libris, Papel, Imprensa, Estória/história, Bibliófilo e palavra do glossário em branco para ser sugerida pelos alunos.

das expressões artísticas e que estas se reflitam no enriquecimento das suas práticas pedagógicas em sala de aula;

-Integrar as diferentes expressões - expressão oral, expressão verbal, construção de imagens e de objetos - num todo orgânico e coerente que estimule a sua adaptação e aplicação noutras áreas curriculares disciplinares;

- Fomentar a relação entre o Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência e os professores.

- Dar o conhecimento prático de estruturas de livros, materiais e técnicas. Sendo esta prática acompanhada por estudos do contexto histórico e análise de exemplos de livros de artista.

Metodologia: São disponibilizados para os formandos os elementos informativos que permitem a abordagem das especificidades do livro de artista.

Exercícios sobre estruturas de livros.

Conteúdo programático:

- Apresentação e contextualização da atividade
- Introdução ao livro de autor e análise de exemplos
- O livro instantâneo
- O leporello
- A engenharia do papel
- A encadernação japonesa
- O livro de cadernos
- O livro-objeto
- Reflexão e conclusão

Enunciado: Livro-objeto - com os conhecimentos adquiridos crie o *seu* livro de autor.

Um livro de autor ou livro de artista é um contentor de ideias.

Como ponto de partida para o processo criativo escolha um objeto, este objeto vai-se tornar a estrutura de um livro. Imagine como o objeto lhe responde às questões:

Quem? Porquê? O quê? Onde? Quando? Como?

No seu livro-objeto inclua a história criada em torno do próprio objeto. O livro contém texto? Imagens? Ambos? Com que materiais e técnicas?

Reflexão: Vendo os trabalhos realizados hoje de que se apercebe?

O que gostou mais no trabalho de hoje?

Em que teve dificuldades? Como resolveu essas dificuldades?

No futuro como vai usar o que aprendeu?

Que conselhos para o próximo curso?

Curso lecionado com a assistência de Andreia Dias



Fig. a.16 Exercício de pop-up, Pequeno Grande ©, 14 Novembro 2015

Data: 20 Dezembro 2015, 20 Março e 29 de Maio 2016

Designação: **O virar da página, construir diários de bordo na exposição *Hein Semke: Um alemão em Lisboa*, visita desenhada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian**

Sinopse: Nesta visita desenhada propomos construir um diário de bordo ao longo do percurso feito pelo universo pictórico da exposição *Hein Semke: um alemão em Lisboa*. O conteúdo de cada página vai sendo explorado a partir da obra de Semke e os seus livros de artista serão a inspiração para uma aproximação ao desenho e ao formato livro.

Objetivos: Ver a obra de arte com auxílio do desenho.

Pensar a obra de arte através do desenho.

Partilhar os registos e os pensamentos sobre as obras analisadas/desenhadas.

Metodologia: Motivação para as leituras partilhadas entre mediadora e público.

Explorar uma diversidade de intencionalidades e registos através do desenho, como aproximação à analise de obras de arte

Data: 6 Fevereiro 2016

Designação: **Edições da Sala 5, vol. V**, lançamento e exposição no Carpe Diem – Arte & Pesquisa

Sinopse: O programa da unidade curricular de Livro de Artista da ESAD.CR é articulado com um projeto pedagógico *Edições da Sala 5*. Este projeto de publicação toma a forma de um assembling que reúne páginas elaboradas pelos alunos em diálogo o espaço do Palácio Pombal, habitado pelo Carpe Diem – Arte & Pesquisa. Esta publicação foi lançada no Carpe Diem - Arte & Pesquisa no dia da inauguração da exposição *Flashback - fotografia na ESAD.CR* .

Data: 12 e 13 de Julho 2016

Designação: **Curso de Verão sobre Artes e Letras,** Biblioteca Municipal de Algés

Sinopse: 12 Julho 2016

ELABORAÇÃO DE LIVROS DE ARTISTA - Hands on, minds on, hearts on

Tendo como ponto de partida a ideia do livro de artista, no curso de elaboração de livros propomos uma abordagem teórica e prática ao tema. Neste módulo do curso cada participante irá realizar exercícios na área da engenharia do papel e executar estruturas de livros sem cola nem costuras.

Programa:

Apresentação e contextualização do módulo do curso

O conceito de Livro de Artista e análise de exemplos

Breve história do Livro de Artista

Materiais, ferramentas e equipamento

Livro instantâneo

Leporello

Engenharia do papel

Livro de um caderno e variantes

Reflexão e conclusão

13 Julho 2016

ENCADERNAÇÃO DE LIVROS - Página a página

Tendo como ponto de partida a ideia do livro como obra de arte, no curso de encadernação de livros propomos uma abordagem teórica e prática ao tema. Neste

módulo do curso cada participante irá realizar exercícios sobre os princípios básicos da encadernação.

Programa:

Apresentação e contextualização do módulo do curso

O livro como obra de arte, análise de exemplos

Breve história do livro no formato códice

Materiais, ferramentas e equipamento

Encadernação japonesa

Livro de cadernos

Reflexão e conclusão

Reflexão:

Vendo os trabalhos realizados nestes módulos de que se apercebe?

O que gostou mais no trabalho destes módulos ?

Em que teve dificuldades? Como resolveu essas dificuldades?

No futuro como vai usar o que aprendeu?

Que conselhos para o próximo curso?

Data: 20 Julho 2016

Designação: **Oficina de Pop-up**, inserida na programação *O que um livro pode*/Oficina Bartolomeu dos Santos



Fig. a.17 Oficina de pop-up, OBS, 20 Julho 2016

Sinopse: Nesta atividade vamos construir livros de pop-up, livros cujas páginas ganham tridimensionalidade e movimento. Começamos com algumas histórias sobre livros que servem para massajar a nossa imaginação na execução de novos livros, que vamos levar para casa. Para crianças entre os 5 e os 10 anos.

Data: Fevereiro 2017
Designação: **Edições da Sala 5, vol. VI**, exposição na Livraria da Universidade Católica Portuguesa e participação na XII Feira Morta
Sinopse: O programa da unidade curricular de Livro de Artista da ESAD.CR é articulado com um projeto pedagógico *Edições da Sala 5*. Este projeto de publicação toma a forma de um assembling que reúne obras elaboradas pelos estudantes tendo como referência a escolha e a inspiração num livro que tenha sido significativo para cada um dos alunos.

Data: 8, 15 e 22 Maio 2017
Designação: **Hands on, minds on, hearts on -** WORKSHOP DE ELABORAÇÃO DE LIVROS DE ARTISTA**,** Pós-graduação em Ilustração da U.A.L.



Fig. a.18 *Hands on, minds on, hearts on* WORKSHOP DE ELABORAÇÃO DE LIVROS DE ARTISTA, UAL, Maio 2017

Sinopse: Tendo como ponto de partida diferentes estruturas para livros de artista, neste workshop propomos uma abordagem teórica e prática ao tema. Cada participante irá realizar exercícios na área da engenharia do papel, executar livros sem

cola nem costuras e exercícios sobre os princípios básicos da encadernação, tendo em consideração como cada estrutura pode potenciar o conteúdo de um livro.