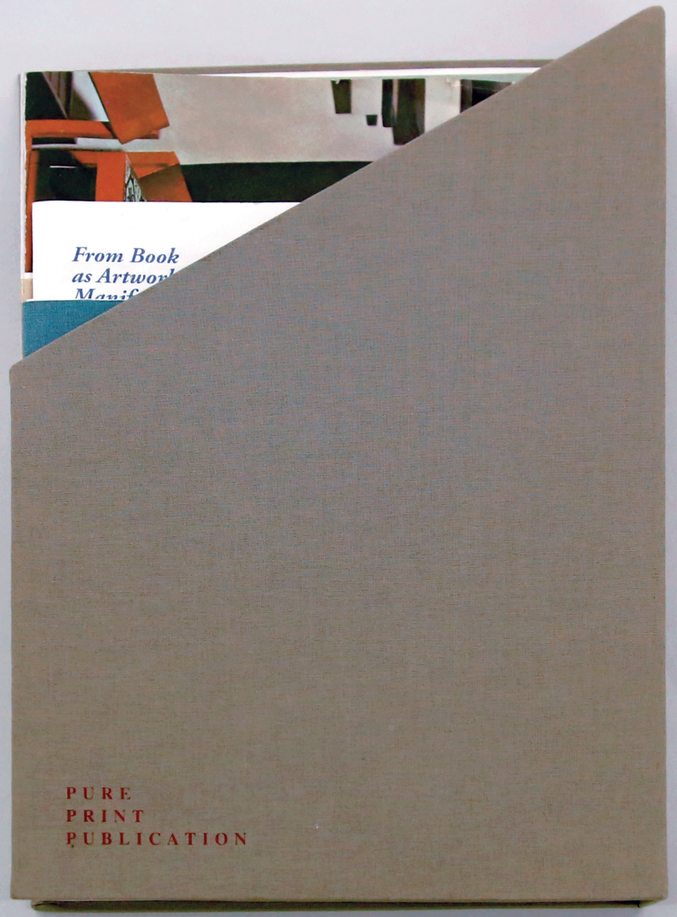
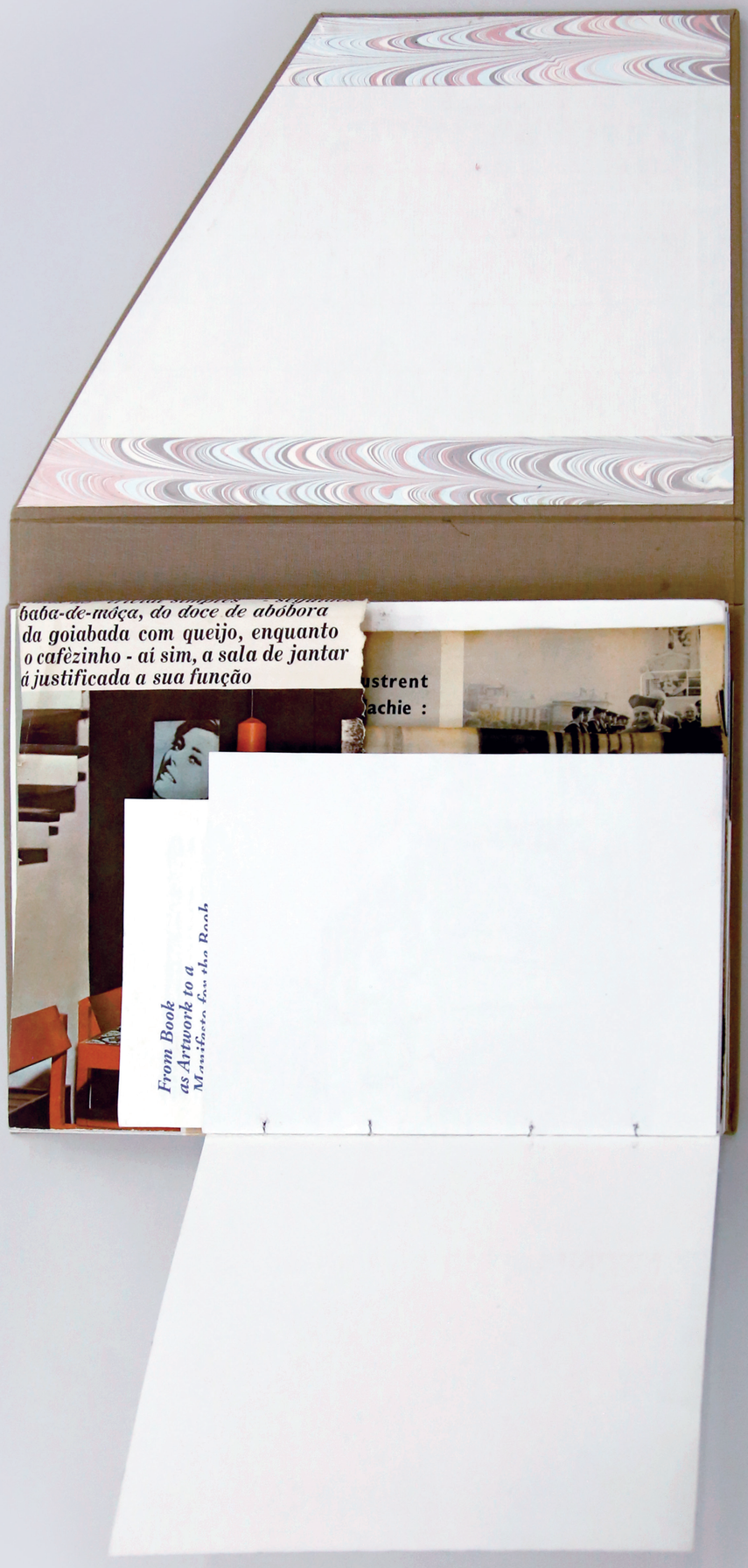

From Book
as Artwo
PURE
PRINT
PUBLICATION


From Book
as Artwork to a
baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
P
d

P
d

From Book
as Artwork to a

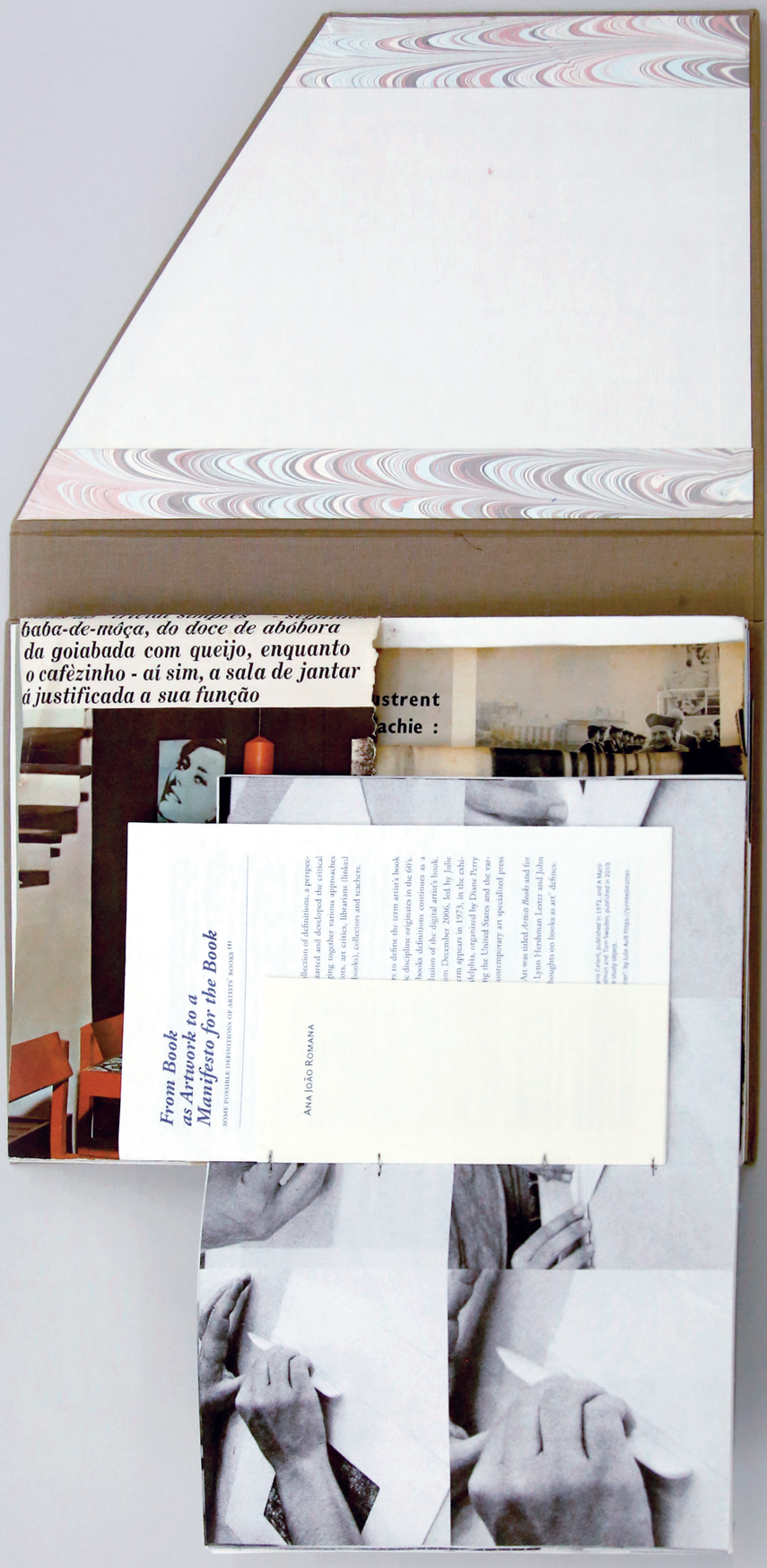
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
ajustificada a sua função

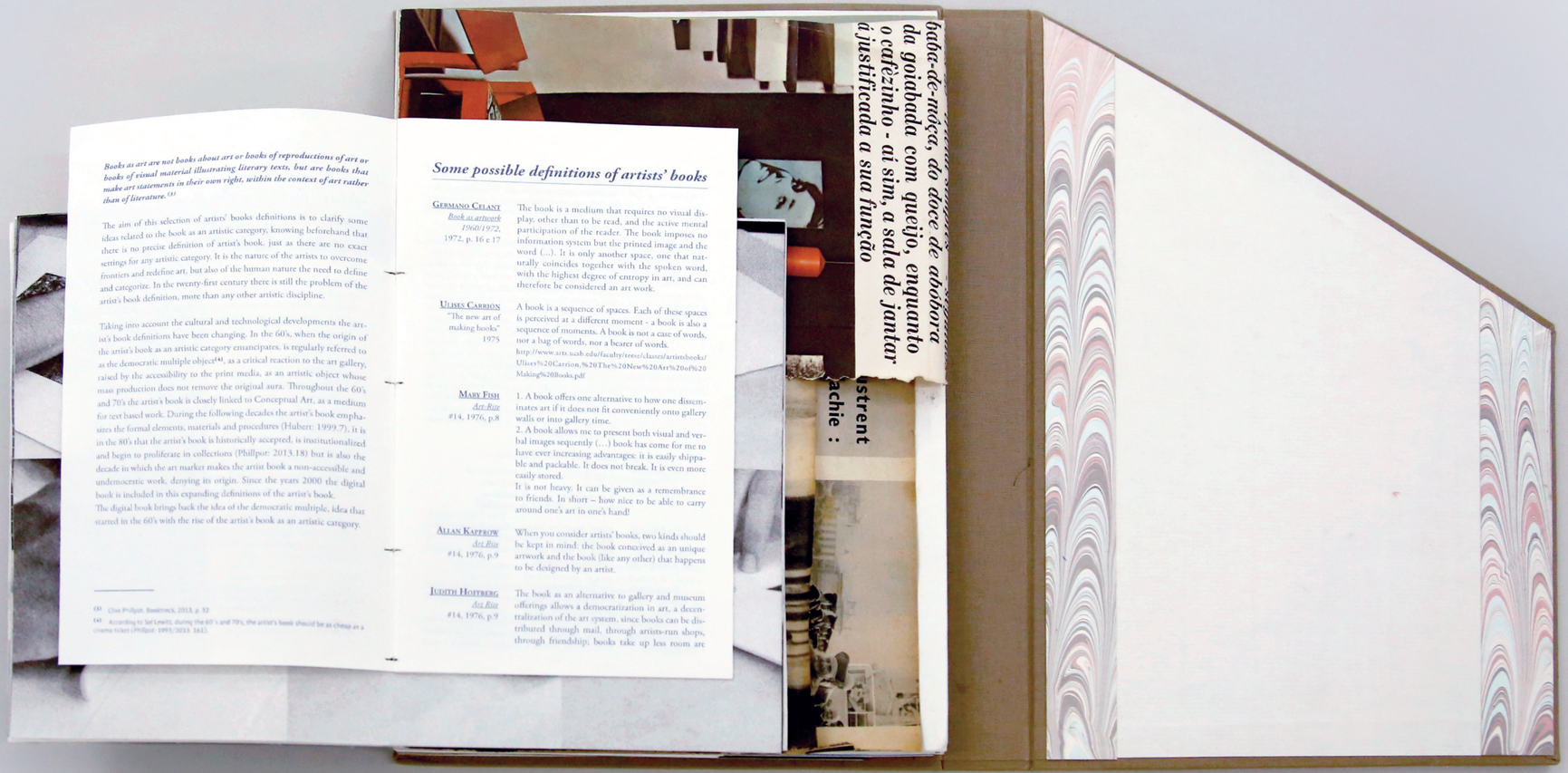

baba-de-maça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
From Book
as Artwork to a


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
From Book
as Artwork to a


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
From Book
as Artwork to a


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
From Book
as Artwork to a
Manifesto for the Book


baba-de-móça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
From Book
as Artwork to a
Manifesto for the Book
SOME POSSIBLE DEFINITIONS OF ARTISTS' BOOKS (1)
ANA JOÃO ROMANA



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. [3]

The aim of this selection of artists' books definitions is to clarify some ideas related to the book as an artistic category, knowing beforehand that there is no precise definition of artist's book, just as there are no exact settings for any artistic category. It is the nature of the artists to overcome frontiers and redefine art, but also of the human nature the need to define and categorize. In the twenty-first century there is still the problem of the artist's book definition, more than any other artistic discipline.

Taking into account the cultural and technological developments the artist's book definitions have been changing. In the 60's, when the origin of the artist's book as an artistic category emancipates, is regularly referred to as the democratic multiple object[4], as a critical reaction to the art gallery, raised by the accessibility to the print media, as an artistic object whose mass production does not remove the original aura. Throughout the 60's and 70's the artist's book is closely linked to Conceptual Art, as a medium for text based work. During the following decades the artist's book emphasizes the formal elements, materials and procedures (Hubert: 1999.7), it is in the 80's that the artist's book is historically accepted, is institutionalized and begin to proliferate in collections (Phillpot: 2013.18) but is also the decade in which the art market makes the artist book a non-accessible and undemocratic work, denying its origin. Since the years 2000 the digital book is included in this expanding definitions of the artist's book.
The digital book brings back the idea of the democratic multiple, idea that started in the 60's with the rise of the artist's book as an artistic category.

(3) Clive Phillpot, Booktreck, 2013, p. 32

(4) According to Sol Lewitt, during the 60' s and 70's, the artist's book should be as cheap as a cinema ticket (Phillpot: 1993/2013: 161).

Some possible definitions of artists' books

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

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.

Ulises Carrión
"The new art of making books"
1975

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.
http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf

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

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!

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

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.

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

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

baba-de-moça, do doce de abobora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

ustrent
achie :

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.

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

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.

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

I like artists' books because they are:

1. portable
2. durable
3. inexpensive
4. intimate
5. non-precious
6. replicable
7. historical
8. universal

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

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.

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

The "artist's books" 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.

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

...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.

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

...book-like works by artists.

Lucy Lippard
"Conspicuous Consumption: New Artists' Books"1985
Artists' books: a critical anthology and source book
p. 49 and p.53

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.(...) 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".

baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafezinho - aí sim, a sala de jantar
é justificada a sua função

strent

achie :

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

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.

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

...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.

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

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.

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

..."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.

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

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.

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

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

Lawrence Weiner
Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books, 1989
Umbrella, volume 13, number 1, 1990, pg.3

...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.
http://indiamond6.ulib.iupui.edu/cdm/compoundobject/collection/Umbrella/id/1601/show/1657/rec/45

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

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?

Stephen Bury
"The artist and the book format"
Artists' books – the book as a work of art 1963-1995, 1995, p.1

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.

Michael Morin
Book_Arts-L list archive, The blind men and the artists' book –seeking a definition, 1998

An artists' book is a book made by an artist.
In the making of the object, expression by the artist predominates over conventions of book-making. 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.
http://www.gorenjpenner.com/publications/thesis/discover%20ch%201.pdf

Janice Braun
Book Arts-I. Lot archive, 1998
The blind men and the artists' book—seeking a definition

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.
http://www.gorenjpenner.com/publications/thesis/discover%20ch%201.pdf

Glenn O'Brien
"Artists' books: making literacy pay" 1998, *Artist/Author – Contemporary artists' books*, p. 140

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.

Géza Perneczky
Assembling magazines 1969-2000, p.10

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*.

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

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.

Victor Brand
Numbers 2009, p. 25

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.

Ulises Carrión's
The New Art of making Books
begins with: A book is a sequence of spaces.

Book - artist's book - artist's publication - book art?

Sarah Bodman and Tom Sowden
The Manifesto for the Book
2010, p.5

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.

http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/manifbk.pdf

Final note:

From the theoretical framework developed in this paper I published in 2014 the first artist's book that takes part of my PhD project - "If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck." This book brings together a selection of possible artist's book definitions shown throughout this paper. The title "If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck" is an appropriation of a definition of artist's book presented by Lawrence Weiner, in 1989, at a symposium on artists' books and published in *Umbrella* magazine the following year.

Ana João Romana

baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

strent
achie :

Bibliography

(Ed.) KAMBOS, Philip; AUTH, Andrew, In numbers - serial publications by artists since 2000, Roy Oxlaade, Zurique, 2009

KUC, Kris, "Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter", Dezembro 2006, http://printedmatter.org/?q=files/47

KUSTNER, Sarah e SMEDVIN, Tom, A Manifesto for the Book, Impact Press at the Centre for Text Print Research, University of the West of England, Bristol, 2010

BURY, Stephen, Artists' books – the Book as a work of art, 1963-1995, Scolar Press, Londres, 1995

CARRION, Ulises, The new art of making books, http://www.arts.ucsb.edu/faculty/ewalt/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf

CELANT, Germano, Book as art work 1960/1972, Nigel Greenwood, Londres, 1972

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

FORD, Simon, Facing the page, Estamp, Londres, 1993

HUBERT, Renée Riese e HUBERT, Judd, "The cutting Edge of Reading: Artists' Book", Granary Books, Nova Iorque, 1999, http://www.gwenpenner.com/thesis/Discover%20of%201.pdf

LYONS, Joan, Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book, Visual Studies Workshop Press, Nova York, 1985

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, Sur le livre d'artiste, Le mot et le reste, s.l., 2006

PENNER, Gwen, The blind men and the artists book – seeking a definition, s.l., s.d. http://www.gwenpenner.com/publications/thesis/discover%20of%201.pdf

PERNICZKY, Géza, Assembling magazines 1969-2000, Árnyékkotok Foundation, Budapeste, 2007

PHILLPOT, Clive, Lauf, Cornélia, Artists/author – contemporary artists' books, The American Federation of the Arts, Nova Iorque, 1998

PHILLPOT, Clive, Booktrek, IKP/Kingver, Zurique, 2013

Periódicos

(De.) ROBINSON, Mike Walter e DEAK, Edit, Arte-Rite, Nova Iorque, Inverno 1976/77

WEINER, Lawrence, Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books, In Umbrella, volume 13, number 1, 1990, http://indiamond6.ulib.iupui.edu/cdm/compoundobject/collection/Umbrella/id/1691/show/1657/re

New Prints, International Print Center, New York, 2007;
1st International Print Biennial, China, 2009;
Going South, Centro de Arte Manuel de Brito, 2010;
Longe daqui, aqui mesmo, 29th S. Paulo Biennial, 2010;
An exchange with Sol LeWitt, Cabinet, New York, 2011;
Tarefas Infinitas – Quando a Arte e o Livro se Ilimitam, Art Library Gulbenkian Foundation, Lisbon, 2013;
17º programa de exposições, Carpe Diem – Arte e Pesquisa, Lisbon, 2014.

Fine Art Lecturer in Escola Superior de Artes & Design- Caldas da Rainha, since 2007;
Artist in residence at North Wales School of Art & Design, 2003.

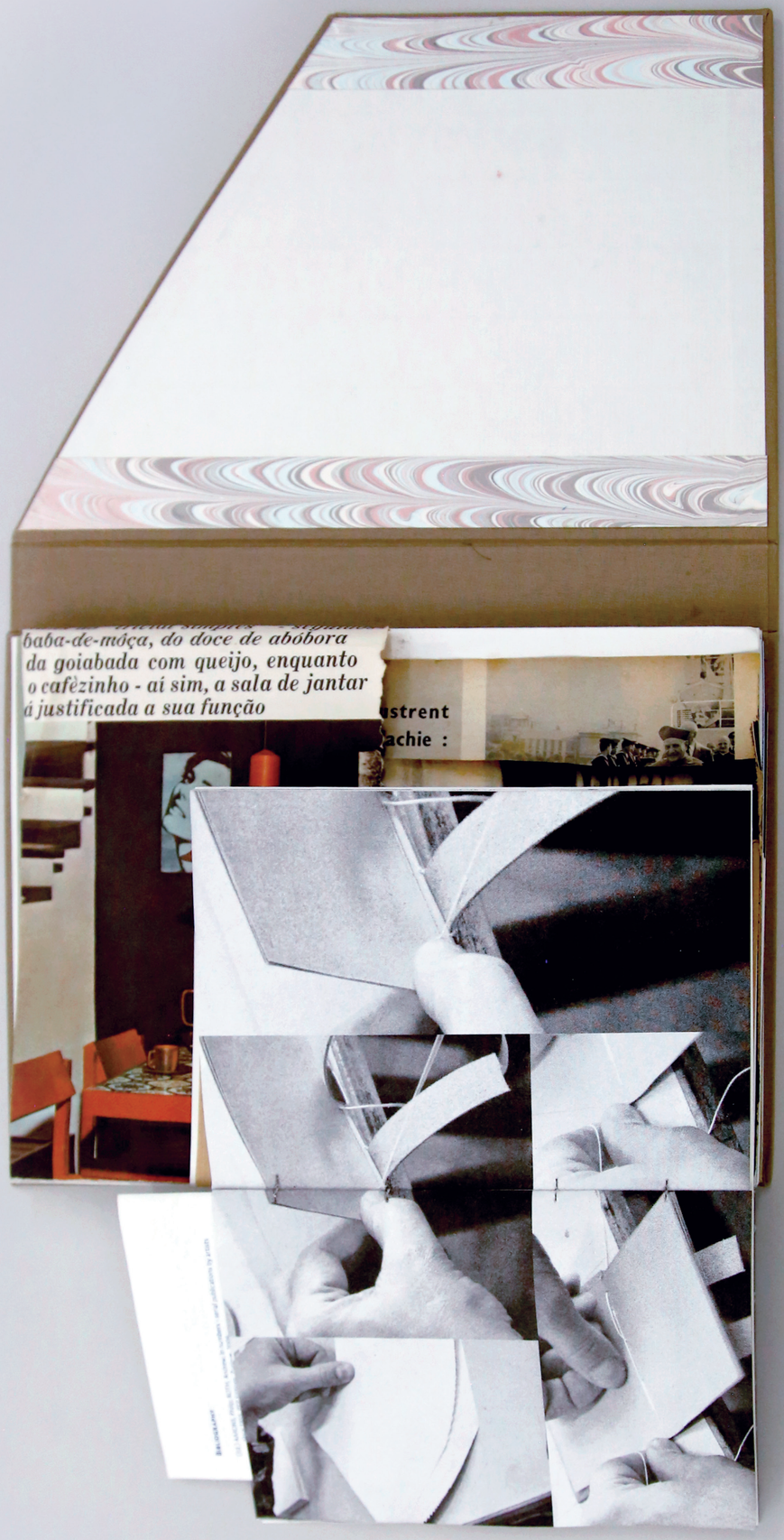
Grants
Fundação Calouste Gulbenkian (2000/02);
Royal College of Art (2000/02);
Artworks Wales (2003);
Pollock-Krasner Foundation (2004/05).

fabas-de-moça, do doce de abóbora da goiabada com queijo, enquanto o cafézinho - ai sim, a sala de jantar já justificada a sua função

strent

achie :


baba-de-móça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função
Periódicos


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função


baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função


Silvia Ramírez Monroy
ARTE CORREO
Y LIBRO DE ARTISTA
PUNTOS DE INTERSECCIÓN
Uno.
Interconexión
El viajero ha sido históricamente el principal agente de comunicación entre sociedades lejanas. Esta necesidad vital de movimiento ha generado redes que han tenido un alcance e intensidad dispar según el desarrollo tecnológico y la transformación ideológica de cada época, redes que se expanden y contraen gracias a que el ser humano es un ser migrante. Desde el primero al último seremos una especie de seres andantes y esa movilidad conlleva interconexión.
Sin embargo, la actualidad ha sobrepasado todas las expectativas y sueños de ciencia ficción en cuanto a las comunicaciones se refiere. La velocidad primero, la inmediatez después, la virtualidad y la omnipresencia, sumadas a la percepción de que todo lo que se imagine es posible, son elementos que han transformado las formas de relación personal y social. El cambio ha sido contundente y ya se habla de las nuevas generaciones como exponentes de una humanidad interconectada y global, de una generación nativa digital.
Pero la velocidad del cambio no puede arrasar el valor de la historia, de la reflexión y de la pausa. Tampoco podrá destruir la cadencia del diálogo, o el uso de elementos tangibles que median las relaciones, ni el paso del tiempo o el desplazamiento por la geografía. Si permitimos que la velocidad y la virtualidad reemplacen el valor del tacto, del tiempo y de la comunicación personal empezaremos a traspasar los límites desembocando en el mundo de la desconexión.
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

Por eso, estamos llamados a ser muy hábiles a la hora de apropiarnos de las tecnologías y a asumir la interconexión, pero también debemos serlo en el momento de fortalecer estrategias que nos permitan cuestionar, por encima de la inercia del confort, los avances de la ciencia de la información. Y esta habilidad la podremos obtener en la medida que consolidemos nuestro pensamiento, apoyándonos en la revisión del pasado y en la recuperación de las huellas que han dejado otras generaciones, impresas en nuestra memoria.

En este sentido, vale la pena recordar que hace más de cuarenta años un grupo de artistas crearon un circuito de comunicación que, si es visto en perspectiva histórica, podría señalarse como un antecedente de las tendencias colaborativas de hoy. El estadounidense Ray Johnson[1] no podría imaginarse el impacto mundial que tuvo su iniciativa de entablar con un grupo de artistas – amigos una red de intercambio, comunicación y creación a partir del sistema que en su momento era el idóneo para la comunicación a distancia: el correo postal. Esta nueva manera de crear y comunicar - que puede definirse en un primer momento con la estrategia de *add and pass* (suma y pasa) - fue adquiriendo más complejidad, llegando a conformar lo que hoy se denomina como arte correo (*Mail art*).

A partir de la creación de esta red, que luego se multiplicaría dando lugar a diversos circuitos conformados por grupos de artistas – primero decenas y luego millares – se enviaron mensajes de ida y vuelta que recorrieron gran parte del planeta, generando así una esfera de opinión, transformando lo que sería un ejercicio artístico en una expresión de participación, en un acto político y creativo.

Esta práctica ha dado visibilidad al tema del poder de incidencia de lo cotidiano en los grandes procesos de transformación, el viaje del individuo se ve reemplazado por el viaje del mensaje y por la interacción entre emisores y receptores.

Estos mensajes se inscriben dentro de la producción artística de los creadores, y su lenguaje hace uso de recursos del medio postal, pero no exclusivamente, tales como sellos, sobres o tarjetas; y se ajusta, o transgrede, las condiciones de envío propias del sistema de correos que inciden en el tamaño, peso y se somete, o no, a restricciones e incluso prohibiciones. El traslado de las piezas vía correo implica el uso elementos visuales o "ruidos" que funcionan como huellas del movimiento.



Fig.1
Tulio Restrepo
Envío postal, Colombia – España.

El arte correo es una práctica de procesos, de tiempo, de desplazamientos físico y de sentido; y se diferencia de otras por el soporte utilizado para su producción y/o difusión y porque se opone a la comercialización y a la institucionalización de los procesos y productos artísticos. Su desarrollo parte del principio de libertad. Por esta razón, el establecimiento de límites para considerar si una obra es o no arte correo no se basa solo en el aspecto estético de la misma, sino en la capacidad de entablar diálogos haciendo uso del sistema postal como soporte.[2] El concepto, la comunicación, el viaje y el tiempo se convierten en elementos definitorios.

---

(1)
Ray Johnson nació en Detroit el 16 de octubre de 1927. A principios de 1949 se trasladó a Nueva York y se convirtió en un participante activo en la escena artística de la ciudad. Fue el precursor del arte correo, y trabajó asiduamente, y de manera simultánea, en libros de artista, diseño gráfico, y escultura.

(2)
CARRIÓN, Ulises, (2013) "El arte correo y el gran monstruo". En El Arte Correo y el Gran Monstruo. Fumbona Ediciones, México. 63 pp.

Dos.
Expansión

Las redes de *mailartistas* se fueron ampliando gracias a la promoción de este nuevo medio de comunicación realizada a través de diferentes publicaciones, que de ser estudiadas de manera independiente se podrían identificar con algunos elementos del libro – arte. Por ejemplo, la editorial Something Else Press realizó la primera publicación de *mail art*: *The Paper Snake*, de Ray Johnson, que salió a la luz en la década de los sesenta,[3] también se creó el fanzine *New York Correspondence School Weekly Breede*, y el colectivo artístico canadiense *General Idea* utilizó su publicación *Magazine FILE* para difundir los listados de *mailartistas*. En la década de los ochenta, la referencia sería la revista *Umbrella* editada por la bibliotecaria de arte Judith A. Hoffberg.[4]

En la expansión del arte correo también fueron fundamentales los aportes de los artistas con tendencia internacionalista tales como Robert Filliou; Ken Friedman y Armand Fernandes, vinculados a Fluxus. Filliou creó el concepto "Eternal Network" que ha formado parte del corpus conceptual del arte correo, él lo usó para describir "*un centro internacional de creación permanente*" en el que los artistas podían entrar, salir, crear y desaparecer, sin perjuicio de la red, que se mantendría viva siempre.[5] Por su parte, Ken Friedman puso en circulación directorios de miles de artistas para acrecentar la incidencia de esta práctica artística.

Gracias a todos estos esfuerzos, en los años setenta el arte correo se fue consolidando. Las listas de direcciones llegaron a acumular millares de remitentes y destinatarios, muchos de ellos eran artistas pero no exclusivamente, también participaron los llamados "artistas descalzos", como los denominó una *mailartista* argentina, para referirse a las personas interesadas en la comunicación y en la creación pero sin formación artística.[6]

Estos procesos se repitieron en diferentes zonas del planeta, la emergencia del arte correo en Estados Unidos, Latinoamérica, Europa occidental, y luego con el Netzwerk en Europa del Este, en sincronía con la irrupción en Japón y en Nueva Zelanda o en Arabia Saudita, fue en parte consecuencia de ciertas *inevitabilidades simultáneas* como lo expresara Wally Darnel quien lo expandió por China, India y Rusia.[7]

En los países de América Latina los primeros pasos en esta práctica se remontan a 1969, de la mano de los artistas Liliana Porter y Luis Camnitzer (Argentina) y Clemente Padín (Uruguay); en los años setenta a las acciones de Pedro Lyra (Brasil) y a los envíos de Felipe Ehrenberg (México) o Ulises Carrión (México) y al intercambio temprano entre editores de revistas alternativas.

Estas revistas supusieron un canal no solo de comunicación entre artistas de nacionalidades diferentes, sino de investigación de nuevos lenguajes, fundamentalmente vinculado a la poesía visual y experimental; y de difusión de ideas innovadoras, políticas y vanguardistas. Si bien no tuvieron la denominación de libros de artista, se aproximaron a éstos en la medida que compartían el interés por integrar diversas disciplinar artísticas y experimentar con la forma y trascender la relación del texto y la imagen. Algunas de las más destacadas fueron: *Ediciones Mimbre*, de Guillermo Deisler (Chile); *Los Huevos de Plata* y posteriormente, *OVUM 10*, de Clemente Padín (Uruguay); *Diagonal Cero* y *Hexágono*, del poeta argentino Eduardo Antonio Vigo; *Proceso* y *Ponto* de artistas brasileños liderados por Wlademir Dias-Pino; *La Puta de Palo*, editada en Venezuela por Dámaso Orgaz.

Estos mismos editores, convencidos de la fuerza de lo político en el arte, también participaron como *mailartistas* en los grandes circuitos de comunicación y aprovecharon las redes establecidas a través de sus publicaciones. Sus envíos estaban cargados de los lenguajes poéticos en construcción y las redes de arte correo en las que se involucraron trascendieron las fronteras latinoamericanas.

---

(3)
Publicado originalmente en 1965 y reeditado en 2014 por Siglio en una edición de 1840 ejemplares. JOHNSON, Ray. The paper snake. Siglio, Los Angeles, California.

(4)
HELD, JR., J. (2011) "De Dadá a DIY" En SOUSA, Pere (Coord.). Mail Art. La red eterna. Merz Mail y L.U.P.I. Barcelona. 17 pp.

(5)
HELD, John Jr. (2011) "Tres ensayos sobre arte correo" En SOUSA, Pere (Coord.). Mail Art. La red eterna. Merz Mail y L.U.P.I. Barcelona. 40 pp.

(6)
RUEDA, María de los Ángeles. (2010) "Acercamiento preliminar" En GUTIÉRREZ MARX, Graciela. Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal. Luna Verde Ediciones, Buenos Aires. Página sin numerar.

(7)
GUTIÉRREZ MARX, Graciela. Ibídem. 2 pp.

El despliegue del arte correo y el libro de artista implicó también una relación de complicidad en la medida que las ediciones limitadas de libros de artista[10] requerían de circuitos de difusión y el sistema de correos ofreció la posibilidad de distribuir las obras entre grandes redes de artistas y lectores; mientras que los *mailartistas* encontraron en el formato de libro una alternativa para aglutinar sus obras, además de aprovechar la ventaja de la multiplicidad que éste ofrecía; haciendo que el buzón y el libro se convirtieran en espacios expositivos alternativos. Un ejemplo de esto es la obra de Robin Crozier, quien pidió a sus amigos de *mail art* – con quienes nunca se había visto – enviaran un retrato imaginario suyo a través del correo, al recibir las respuestas realizó una copia de cada una y elaboró libros compilando todo el trabajo.[11]

Fig. 2
Silvia Ramírez Monroy
Detrás de la puerta. Libro de artista y Arte Correo, 2012.

(12)

Esta denominación aparece hacia 1970 para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas por artistas en ediciones limitadas. En HELLION, Martha. (Coord.). (2003). Ibídem. 21 pp. Sobre la definición de libro de artista, es interesante considerar también la aportación de Jaime Moreno Villarreal quien nos dice: (...) la puesta en duda del arte y la literatura dio forma a una práctica alternativa en la que la poesía halló una inusitada disidencia. los libros de artista. Este género de obra nació de diversos afluentes (que incluyen variables como el diseño gráfico de las vanguardias históricas; el letrismo vinculado a Cobra y Fluxus; la poesía concreta brasileña y la propaganda clandestina de grupos de izquierda). (...) Este autor también establece una distinción entre los libros de artista (de denominación francesa?) que se remiten a obras ilustradas en ediciones de lujo, y aquellas que surgen a partir de los años cincuenta, como ediciones marginales, realizadas artesanalmente, distribuidas de mano en mano o por correo postal. En "Liminar". HELLION, Martha. (Coordinadora editorial). Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?. Tomo III. Editorial Turner. 2003. 7 pp.

(13)

Esta obra fue expuesta en la muestra: De la obra – libro a la obra – correo. y reseñada en CARRIÓN, Ulises (2012) Ibídem. 95 pp.

A nivel formal, también encontramos puntos de encuentro. Se debe señalar su relación con el *collage* y la poesía visual. Las estrategias de reutilización de material, de reconstrucción de discursos y de juegos con los significados/significantes son algunas de las más utilizadas en el *mail art* y el libro de arte.

En concreto, con la poesía visual comparte el uso de las técnicas de montaje, de contra-información y expropiación de los mensajes de la comunicación masiva, también se hace uso del reciclado y la reelaboración como estrategias de creación.[14] Asimismo, permiten entablar con el espectador un diálogo en donde las palabras se transforman en imagen y su significado depende de la visualidad del texto, de su ubicación en el espacio, un diálogo que enfrenta a los interlocutores a su propio bagaje cultural para aproximarse al significado y al mensaje.

Por otro lado, el *collage* permitió a los *mailartistas* la elaboración obras de carácter colectivo, por ejemplo, el mecanismo de *add and pass* fue la primera estrategia de creación usada por el creador del arte correo, Ray Johnson, y su aplicación culminaría en la producción de imágenes superpuestas construidas a partir del fragmento y la discontinuidad.

Fig. 3
Tulio Restrepo
Ensamblaje a partir de convocatoria de Arte Correo. Ejemplar del mail

En los *collages*, la crítica y la ironía, fueron elementos muy recurrentes. Los artistas usaron este medio para cuestionar lo cotidiano, ya no solo representándolo sino construyendo a partir de trozos de lo real. La inclusión de pequeños objetos o papeles rasgados se convertía en testimonio histórico, los *ticket* de metro o las etiquetas de productos, los trozos de periódico, entre otros, se convertían en pruebas de habitar un espacio y no otro, un tiempo histórico, y no otro. En la comunicación a distancia, estas huellas se convertían en pruebas. En principio, no se podía falsear el lugar de origen de la obra, porque éste ya estaba plasmado en la misma.

Así la poesía visual y el *collage* fueron desarrollados por los *mailartistas* y por los *hacedores* de libros. Los primeros, sumaron a estas estrategias el trabajo con los sellos, oficiales o de elaboración propia; con los sobres como contenedores y continentes cargados de significados, usaron el fax y las fotocopias para crear obras múltiples, y aprovecharon o propiciaron el equívoco y el error como parte de la obra; los segundos, reflexionaron también sobre el medio, creando obras que cuestionaban el concepto y la forma misma del libro, de igual manera se involucraron en la creación de obras múltiples y asumieron estrategias similares de producción.

Otra relación existente entre ambos géneros, es la multiplicidad de lenguaje y la posibilidad de "ensamblar" ideas/imágenes y construir en un mismo espacio – contenedor – el contenido.[15] No hay límites para la creación. Pensemos en el libro como una realidad autónoma que permite la reflexión y el cuestionamiento sobre sí mismo como agente cultural cambiante (objeto, producto cultural, transmisor de información, receptor de conocimiento, etc.). Esta reflexión se hace desde la imagen/objeto más allá de las palabras o el texto.

---

(14)
ESPINOSA, César. "Art postarte". Artículo enviado por e-mail y citado por GUTIÉRREZ MARX, Graciela. Ibidem. 159 pp.

(15)
Los artistas argentinos Edgardo A. Vigo y Graciela Gutiérrez Marx participaron de las redes de arte correo haciendo uso de obras embalajes, denominadas por él como "contenedores" y por ella como "envases poéticos".
En el caso de Gutiérrez Marx se inició la red con el envío de formas tridimensionales desplegables para armar. En GUTIÉRREZ MARX, Graciela. Ibidem. 107 pp.

Finalmente, el encuentro del espectador con el libro de artista se basa en la cercanía, en la posibilidad de tocar el objeto, en disponer de los elementos que lo componen de manera libre y espontánea, de construir el mensaje a medida que se recibe el contenedor se abre, se juega con el contenido y se elabora la respuesta. Esta respuesta, silenciosa, puede ser entendida como una página más del libro colectivo. Asimismo, el participante de la red de arte correo abre el buzón e inicia una aproximación íntima a la obra. Una lectura que se basa en la secuencia, ya no del paso de las páginas, sino de la apertura del sobre del descubrimiento de su contenido.

Cuatro.
A modo de conclusión

El libro de artista y el arte correo responden a prácticas artísticas que son concebidas en su totalidad por el artista (individual o colectivo); en ambas, existe coherencia entre el contenido y la forma, logrando construir un mensaje que debe ser desentrañado por el receptor. No hay una jerarquía entre el texto y la imagen, éstos conviven de forma complementaria, y han compartido el uso de elementos formales diversos que rondan entre la poesía, el collage, el ensamblaje.

Así mismo, han invadido los espacios cotidianos con formas artísticas que trascienden los circuitos institucionales, y han generado verdaderas comunidades de sentido en las que la reflexión, la comunicación, la experimentación han dado paso al valor de lo político, ya que el poder de la acción conjunta puede transformar estructuras rígidas en espacios flexibles de construcción.

Finalmente, tanto el libro de artista como el arte correo se pueden interpretar como espacios expositivos y como estrategias culturales que trascienden, y cuestionan, el uso de sistemas culturales definidos, a través del sistema de correos y de los libros como objetos de conocimiento, y se sumergen en la era de la postproducción.(16)

Silvia Ramírez Monroy

(16)
BOURRIAUD, Nicolas. Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte Reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo Editorá. Buenos Aires, 2004.

Colombia, 1978.
Maestra en Artes por la Universidad de los Andes de Bogotá y Licenciada en Historia con Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Historia de América, por la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Actualmente está realizando la Tesis Doctoral en la facultad de Bellas Artes (UCM) sobre la dimensión artística y política del Arte Correo en América Latina.

Ha realizado investigaciones en el ámbito de la Historia Cultural a partir del concepto de viaje y lleva a cabo un proceso de creación artística inscrito en el contexto del arte correo, utilizando como medios el formato libro de artista, la fotografía y el collage.

Participa en el desarrollo de diversos proyectos culturales y artísticos independientes. Actualmente forma parte del equipo de Meninas Cartoneras Editorial; es socia fundadora de La Cicla Proyectos y miembro de la red de agentes culturales Transatlántica.

baba-de-moça, do doce de abobora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

ostrent

BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DEL LIBRO ARTE

DEL LIBRO ILUSTRADO AL LIBRO ELECTRÓNICO

Después de casi cuarenta años de debate sobre los Libros-Arte, y considerando la bibliografía existente sobre esta cuestión, la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte todavía presenta un marco de confusión considerable. Uno de los motivos que propician este "enredo" conceptual es el englobar y generalizar bajo el término Libros de Artista a un amplio espectro de creaciones en torno a la noción de libro. Por esta razón, adoptamos el nombre de **Libro-Arte** para designar al conjunto genérico de: Libros Ilustrados, *Livres d'Artiste* o *de Peintre*, Libros de Artista, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros-Objeto, Libros-Instalación, Libros-Performance y Libros-Electrónicos. De esta manera, actualmente debemos distinguir cada una de las acepciones que puede adoptar el concepto de Libro-Arte, desterrando el error que fomenta el hecho de denominar Libros de Artista a todo un compendio de obras cuando éstas son solamente una de las tipologías que el Libro-Arte acoge.(1)

Bajo el término genérico de Libro-Arte podemos encontrar múltiples tipologías de creación artística original, de edición limitada o piezas únicas. Esta diversidad está condicionada por los medios utilizados para su realización-producción, el contexto histórico-cultural, la relación interpersonal entre los agentes productores (artista-editor, autoedición por parte del artista o proyecto colaborativo) y receptores (artista-lector, editor-consumidor), etc.

(1)
Para más información ver el artículo: Crespo Martín, B. y Figueras Ferrer, E. "Hacia una tipificación del Libro-Arte/Libro de Artista: confines y confluencias", en *Grabado y Edición*, (37), 2013, pp. 26-33.

baba-de-moça, ao doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

ustrent
achie :

A pesar de las diferencias cualitativas que hallamos entre los Libros
-Arte a lo largo de la historia y que nos conducen a catalogarlos en
diferentes tipologías, todos ellos responden a la misma premisa:
"El Libro-Arte no es un libro de arte, es una obra de arte" y, implíci-
tamente, entendemos el Libro-Arte como "un artefacto, con meca-
nismos y resortes conceptuales, más que como el simple soporte de
un texto".(2) Consecuentemente, la autoría de estos Libro-Arte sólo
podemos concederla al **artista**, el cual los concibe como obras de arte
en su totalidad. Estos pueden ser únicos o de edición múltiple, gene-
ralmente limitada.

La principal diferencia entre un **Libro-Arte** y la **bibliofilia contempo-
ránea** es, al margen de la minuciosa selección de los materiales y su
edición limitada, la figura del editor. Un breve recorrido histórico de
los editores de Libro Ilustrado(3) y libros de pintor o *Livres d'Artiste*(4)
o *de Peintre*, podemos iniciarlo a finales del s.XIX con los marchantes
Ambroise Vollard y Daniel-Henry Kahnweiler, los cuales animaron a
sus colegas pintores para que ilustraran los autores más destacados
del momento: Braque, Chagall, Bonnard y Picasso, entre otros, expe-
rimentaron en obra gráfica para estos fines comerciales.
No es hasta la segunda mitad del s.XX cuando encontramos edito-
res-galeristas herederos de Vollard o Kahnweiler, como Maeght, Skira
y Teriade. En la década de los 60 es preciso destacar a Gustavo Gili,
Polígrafa y la Sala Gaspar.

Los avances tecnológicos y la impresión digital han provocado que
el editor del libro de bibliófilo de edición limitada tiende a desapare-
cer, convirtiéndose en editores los talleres de edición y de los pro-
pios artistas, a los que sus galerías ya no editan. Los artistas con su
actividad editorial se han situado en posiciones equidistantes entre
el coleccionista, el editor, el autor e incluso el comisario, potencian-
do la ambigüedad de los roles de cada uno de ellos.

A partir de la segunda mitad del s.XX, serán muchos los artistas que
adopten el papel de editores en todo tipo de publicaciones, especial-
mente en las **Revistas** y **Manifiestos Artísticos**, que se convierten en
"atípicos contenedores de arte experimental equivalentes a muesos
portátiles o galerías 'deslocalizadas',(5) que a lo largo de sus números

van constituyendo colecciones de contenidos de formatos poco con-
vencionales. Por ejemplo Aspen,(6a 6) editada por Phyllis Johnson, se
publicó entre 1965 y 1971, y adoptó la forma de contenedor repleto
de contribuciones de artistas, músicos, filósofos, poetas... de forma-
tos variados (fotografías, grabaciones de audio, cine, postales etc.).

Eva Figueras Ferrer

da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

ustrent
achie :

A pesar de las diferencias cualitativas que hallamos entre los Libros
-Arte a lo largo de la historia y que nos conducen a catalogarlos en
diferentes tipologías, todos ellos responden a la misma premisa:
"El Libro-Arte no es un libro de arte, es una obra de arte". Y, implíci-
tamente, entendemos el Libro-Arte como "un artefacto, con meca-
nismos y resortes conceptuales, más que como el simple soporte de
un texto".(2) Consecuentemente, la autoría de estos Libro-Arte sólo
podemos concederla al **artista** el cual los concibe como obras de arte
en su totalidad. Estos pueden
ralmente limitada.

La principal diferencia entre u
ránea es, al margen de la mini
edición limitada, la figura del
los editores de Libro Ilustrado
o *de Peintre*, podemos iniciarlo
Ambroise Vollard y Daniel-He
sus colegas pintores para que
del momento: Braque, Chagall
rimentaron en obra gráfica pa
No es hasta la segunda mitad
res-galeristas herederos de Vol
y Teriade. En la década de los
Polígrafa y la Sala Gaspar.

Los avances tecnológicos y la
el editor del libro de bibliófilo
cer, convirtiéndose en editore
pios artistas, a los que sus gal
actividad editorial se han situ
el coleccionista, el editor, el a
do la ambigüedad de los roles

A partir de la segunda mitad d
adopten el papel de editores e
mente en las **Revistas** y **Manif**
"atípicos contenedores de arte
portátiles o galerías 'deslocaliz

Estudia Bellas Artes y Ciencias de
la educación en la Universitat de
Barcelona. Doctora en Bellas Artes,
es profesora titular de grabado de
la Facultad de Bellas artes de la
Universitat de Barcelona.
Compagina su tarea educativa con
la investigación y la creación.
Trabaja en proyectos
internacionales sobre grabado
no tóxico y libros de artista con
la academia de Bellas artes de
Palermo, de Bolonia y con la
Universidad Auutónoma de Ciudad
Juárez (México).
Es editora y autora de varios libros
y artículos en revistas nacionales
e internacionales, y ha participado
en varias exposiciones individuales
y colectivas, nacionales e
internacionales.
Miembro fundador del colectivo
Poetica Codex http://poesiallibres-
art.blogspot.it/

van constituyendo colecciones de contenidos de formatos poco con-
vencionales. Por ejemplo Aspen,(4a 5) editada por Phyllis Johnson, se
publicó entre 1965 y 1971, y adoptó la forma de contenedor repleto
de contribuciones de artistas, músicos, filósofos, poetas... de forma-
tos variados (fotografías, grabaciones de audio, cine, postales etc.).



Fig. 1.
Aspen Magazine,
1965-1971

(2)
Guayabero, Ó. "Poetas artistas", en Passant página. El llibre com a territorio d'art. Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012. p. 71.

(3)
A cerca del Libro Ilustrado es recomendable la siguiente bibliografía: Chapon, François, *Le Peintre et le Livre: L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Flammarion, Paris, 1987. Coron, Antoine, *Le Livre et l'artiste. Tendance du livre illustré frqnçis*. 1967-1976, Bibliothèque Nationale, Paris, 1977. Y, Skyra, Albert, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*, Skira ed., Ginebra, 1946.

(4)
En torno al *Livre d'Artiste* proponemos consultar, entre otras, la obra de Vekene, Emile van der, *Textes et images. Cent livres illustrés de l'époque 1890-1990*, Bibliothèque Nationale, Luxemburgo, 1990. Y los mencionados anteriormente; Chapon, Antoine, *Le Peintre et la Livre...* y Coron, Antoine, *Le Livre et l'artiste...* ambos cit., nota 3.

(5)
Murciego, P. "NSMBLDS: Revistas ensambladas en el Estado español", en *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, Madrid, Seacex, 2009.

á justificada a sua função
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
da goiabada com queijo, enquanto
baba-de-moça, do doce de abóbora

strent
achie :

Fig. 2.
Dau al Set

Fig. 3.
Neon de Suro

En un contexto próximo podemos citar la revista *Dau al Set*,(fig. 2) fundada en Barcelona en 1948, de marcada influencia brossiana, desempeñó una importante labor de difusión del surrealismo y las vanguardias históricas en España. *Neon de Suro*,(fig 3.) editada en Palma de Mallorca entre 1975 y 1982, *Texto poético*, publicada en Valencia entre 1977 y 1989, *Cave Canis* que aparecerá en Barcelona entre 1996 y 1999, entre otras.

Uno de los principales objetivos del arte de esta segunda mitad del s.XX fue abordar la "desmaterialización del objeto artístico",(6) abolir la unicidad de la obra de arte y su excesivo valor pecuniario, revertiendo en una "democratización" del arte al alcance de todos.
Con tal fin toda clase de publicaciones se convirtieron en el soporte ideal, como las revistas CoBrA del grupo CoBrA; las revistas *Konstellationen* de los Poetas Concretos; *Internationale Situationniste* del grupo Internacional Situacionista; la gran cantidad de material impreso por Fluxus,(fig 4.a,b) entre otros.

Fig. 4.a,b
George Brecht, *Games and Puzzles* (name kit) y
Alison Knowles, *Bean Rolls from Fluxkit*, 1965, Fluxus Edition.

(6)
Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, Londres, 1973.

baba-de-moça, do doce de abobora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafezinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

strent
achie :

Otro fenómeno que se está dando en estas últimas décadas es la edición facsímil o reediciones de de algunos cuadernos de artista, como ha hecho König[7] con los álbumes de Boltanski[8] y Roni Horn que de este modo se han convertido en libros de artista, o la de colgarlos en línea en las páginas web de los artistas o en las bibliotecas virtuales. Las galerías virtuales y los blogs nos permite acceder a innumerables libros y ediciones impensables hasta otrora.

El presente contexto digital reta y suministra un nuevo potencial a los creadores de Libros-Arte que ya están en efervescente actividad produciendo obras de arte dinámicas y fluidas, en y alrededor del libro, tanto si son obras únicas, obras artesanales, libros en papel, *print -on-demand* (POD)[9, fig. 5], de descarga libre u otros formatos digitales como las publicaciones electrónicas u obras en línea.
Lo que sin duda ha cambiado el panorama que se nos presenta es la gran cantidad y accesibilidad de medios productivos, es decir, de software digital que puede encontrarse para crear y distribuir libros, de aplicaciones para hacer libros – iBook Author[10], Adobe Indesign o Turning The Pages[11], entre otros – y el reanudado interés que han suscitado las producciones en papel surgidas del deseo de desafiar u oponerse a las cada vez más corrientes publicaciones electrónicas.
De manera que, en un presente caracterizado por los avances tecnológicos digitales son tiempos interesantes en la historia del libro y del Libro-Arte, así como del ya familiar e-Libro–Libro Electrónico[12]– y, por extensión de su acepción, el e-Libro-Arte–Libro-Arte Electrónico.

Fig. 5.
ryCubes,
nt-on-demand (POD)

(7)
riste, Marsella, Le Mot et le Reste, 2006.
(8)
r-koenig.de/koenig2/index.php?mode=filter
(9)
demanda o publicación bajo demanda (POD) es
roduce un número determinado de ejemplares en
leteer.com/blog/pod/
(10)
com/es/ibooks-author/
(11)
lineculture.co.uk/
(12)
cionado con conceptos como Interactividad,
acio... y demás léxico que determina las
presente XXI. De la misma manera que en otros
ha apropiado de los nuevos avances técnicos
— como fue el caso de la fotografía — ahora
que sirve la polémica en el debate artístico

Otro fenómeno que se está dando en estas últimas décadas es la edición facsímil o reediciones de de algunos cuadernos de artista, como ha hecho König[7] con los álbumes de Boltanski[8] y Roni Horn que de este modo se han convertido en libros de artista, o la de colgarlos en línea en las páginas web de los artistas o en las bibliotecas virtuales. Las galerías virtuales y los blogs nos permite acceder a innumerables libros y ediciones imposibles hasta otrora.

El presente contexto digital ret
los creadores de Libros-Arte qu
produciendo obras de arte diná
bro, tanto si son obras únicas, ol
-on-demand (POD)[9, fig. 5], de des
como las publicaciones electrón
Lo que sin duda ha cambiado
la gran cantidad y accesibilidad
software digital que puede enc
de aplicaciones para hacer libro
o Turning The Pages[11], entre o
suscitado las producciones en p
oponerse a las cada vez más co
De manera que, en un presente
lógicos digitales son tiempos in
Libro-Arte, así como del ya fan
por extensión de su acepción, e

Fig. 5,
StoryCubes,
ejemplo de print-on-demand (POD)

(7)
Morglin-Delcroix, A. *Sur le livre d'artiste*, Marsella, Le Mot et le Reste, 2006.

(8)
https://www.buchhandlung-walther-koenig.de/koenig2/index.php?mode=filter

(9)
El Print-on-demand (POD), Impresión bajo demanda o publicación bajo demanda (POD) es una metodología de publicación en la que se produce un número determinado de ejemplares en el momento de recibir un pedido. http://bookleteer.com/blog/pood/

(10)
http://www.apple.com/es/ibooks-author/

(11)
http://ttp.onlineculture.co.uk/

(12)
El Libro-Electrónico está íntimamente relacionado con conceptos como Interactividad, Hipertexto, Internet, Realidad Virtual, Ciberespacio... y demás léxico que determina las creaciones y la estética de final del s.XX y del presente XXI. De la misma manera que en otros momentos de la historia del arte, el artista se ha apropiado de los nuevos avances técnicos para desarrollar nuevas propuestas artísticas — como fue el caso de la fotografía — ahora nos encontramos ante un nuevo instrumento que sirve la polémica en el debate artístico contemporáneo.

baba-de-moça, do doce de abobora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - aí sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

strent
achie :

A modo de conclusión

Las raíces del Libro-Arte como soporte de creación cuentan con una larga tradición[13] aunque, ciertamente, éste se erigió y estableció como disciplina autónoma y objeto artístico independiente del resto de prácticas artísticas durante el s.XX. Y es en esta actualidad cuando nos encontramos revisitando un nuevo escenario de los Libros-Arte. A medida que avanza el s.XXI y la noción de lo que este objeto artístico puede ser, también lo hace el tipo de obras que se producen –los e-Libros-Arte. De manera que si ciertamente hallamos artistas elaborando libros bajo alguna de las múltiples apariencias que en el contexto digital éstas pueden adoptar, sin duda, debemos incluirlos en este amplio y variado espectro de los Libros-Arte. El proceso de producción debe considerarse en segundo orden de importancia para priorizar la idea y el concepto que lo distingue. De esta manera, la accesibilidad, y por ende, la anteriormente debatida democratización de los medios de creación y distribución que la era digital nos brindan un futuro lleno de posibilidades para los Libros-Arte. Y es así como estos nuevos medios deben ser considerados, vistos y adoptados, en pro de la formalización, de la materialización y de la fisicidad del e-Libro-Arte, independientemente de las consideraciones de una, ya no tan emergente, estética digital exclusiva y/o excluyente de estos nuevos medios computerizados.

Eva Figueras Ferrer

(13)
Crespo, B. y Figueras, E. "Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos del Libro-Arte/ Libro de Artista", en Mínguez García, H. (coord.) *Libro-arte/ abierto*, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 15-50.

AM alsNotes
ON PUBLICATION AS PROCESS

The research method 'publication as process' was initially devised for an illustration and design commission in 2011 and was documented in the publication *Uncanny Magazine 3* (2011). The idea of making several publications during the illustration and design process has been a way of creating a platform for critical awareness in the context of Uncanny Editions' work. It aims to experiment with the different aspects of publication - i.e. reproduction, manipulation, materials, distribution - in order to promote space for debate during the design and production process and generate a variety of solutions for a given project through the act of publishing.

Workshop

The workshop held at the School of Fine Arts of the University of Porto in the context of the research project *Pure Print* (2014) used this same method. It has been employed several times in institutions such as the Photographer's Gallery (UK) and in my own professional practice, operating as Uncanny Editions. More recently, it was also used at the Porto Polytechnic Institute and applied extensively in the production of the book *Fragments of History and Visual Research* (2015), which documented the institute's history.



baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

ıstrent
achie :

At the School of Fine Arts the workshop specifically investigated techni- ques of assembling, editing, reproduction and publishing as a research method to investigate a specific subject. It did so using a small, old bookbindery in the city of Porto as case study. It aimed to explore a range of editorial and reproduction techniques using the facilities available at the school, namely a RISO printer and photocopy machine. The participants were from an art and design background from undergraduate and graduate level, and produced a collective document referring to and reflecting the bookbinder's many dimensions (e.g. historical, personal, technical), establishing connections with a variety of media translated to print.

The workshop started with an introduction to the history of the different printing techniques still presently in use. This was followed by a discussion about examples of works produced with a series of techniques and an explanation of their different steps. Students were asked to produce a list of keywords that were extracted from the notes they wrote about the bookbinders, using the research method *spider-gram*. Following this step, they were invited to collect images in reference to the subject and the selected list of words. This included photographs taken by them, as well as archival images. With the images collected and printed with a photocopier, they were spread on tables and floor and folded in half. This was an editing process insofar, as it is a way to generate new meanings and make otherwise unrelated connections between images, visible.
Considering rhythm, juxtaposing images and generating new narratives reveal the hidden potential of the illustrations and visual research produced during this project. It helps the construction of an argument and provides an overview of the large quantities of images gathered during a research process.

Pure Print and collaboration

This working method became particularly useful in the context of *Pure Print*. It brought opportunities to examine and expose work that would otherwise be simply displayed in book form in an archival manner. It allowed too a visualisation of the process and a platgs of the original work. As *Pure* ween the manual and digital, it itigate modes of visual research

Karen Lacroix

uraged the students to confront search process. This confronta- using the photocopy machine , most students often felt over- d for more specific direction as nto so many references, images ce of the easiness of reproduc- the intuitive process of inquiry

y of information, control, coher- h being developed is often lost. while trial and error is a key way oduced. Obliterating, generating t paper sizes and stocks, forces ontexts, meanings and relations gathering.

baba-de-moça, do doce de abóbora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

ustrent
achie :

At the School of Fine Arts the workshop specifically investigated techni- ques of assembling, editing, reproduction and publishing as a research method to investigate a specific subject. It did so using a small, old bookbindery in the city of Porto as case study. It aimed to explore a range of editorial and reproduction techniques using the facilities available at the school, namely a risso printer and photocopy machine. The participants were from an
dergraduate and graduate level
referring to and reflecting the
historical, personal, technical),
iety of media translated to print

The workshop started with an
ferent printing techniques still
a discussion about examples of
niques and an explanation of
asked to produce a list of key
notes they wrote about the bo
spider-gram. Following this ste
in reference to the subject and
ed photographs taken by them
images collected and printed
on tables and floor and folde
insofar, as it is a way to generat
unrelated connections betwee
Considering rhythm, juxtapos
ratives reveal the hidden pote
search produced during this p
argument and provides an over
gathered during a research pro

Illustrator, designer and publisher based in London (UK). She teaches visual narratives at Richmond University and works for a variety of clients such as the English Touring Opera, Signum Records and the Bishopsgate Institute.

After finishing an MA in Visual Communication at the Royal College of Art she founded Uncanny Editions, an illustration publisher and studio exploring different modes of publication practice. The publisher often runs workshops in museums and cultural institutions such as the National Portrait Gallery, X Marks the Bökship and The Photographers' Gallery. Uncanny Editions' work is represented in collections of institutions such as the MoMA (New York, US), University College London and London College of Communication (UK).

Pure Print and collaboration

This working method became particularly useful in the context of *Pure Print*. It brought opportunities to examine and expose work that would otherwise be simply displayed in book form in an archival manner. It allowed, too, a visualisation of the process and a platform for debate and multiple readings of the original work. As *Pure Print* explored the intersections between the manual and digital, it was an appropriate platform to investigate modes of visual research through the printed medium.
Producing several publications encouraged the students to confront the imagery collected during the research process. This confrontation had an important impact. After using the photocopy machine and spreading the images produced, most students often felt overwhelmed and undecided. They asked for more specific direction as they struggled to gain entry points into so many references, images and documents. Indeed a consequence of the easiness of reproduction that the digital allows but also the intuitive process of inquiry into a specific subject.

At this stage of facing a large quantity of information, control, coherence and the argument and research being developed is often lost. There is a fear from students to fail, while trial and error is a key way in which research and content are produced. Obliterating, generating random compositions from different paper sizes and stocks, forces students to create and reveal new contexts, meanings and relations between the materials they had been gathering.



da goiabada com queijo, enquanto
o cafèzinho - ai sim, a sala de jantar
á justificada a sua função

This insert aims to suggest the variety of meanings that are generated by using the method 'publication as process'. For this book, a series of 200 original inserts were produced, thereby providing an example of the typical effect created by this method.

baba-de-moça, do doce de abobora
da goiabada com queijo, enquanto
o cafezinho - ai sim, a sala de jantar
a justificada a sua função

strent
achie :

com outra de uma
gelada e a moqueca d
muito vinho. Mas tod
volta da mesa, bem p
nos dias de receber o

29

Ces photos illustrent
le prophète Malachie :

Ces photos illustrent le prophète Malachie : Jean XXIII est bien " Pastor et Nauta "

DEPUIS 1953, date à laquelle il avait quitté la nonciature de Paris, le cardinal Roncalli était patriarche de Venise. Celui qui a régné sur la ville des eaux réalise bien la prophétie qui voulait que le successeur de Pie XII, le « Pastor Angelicus » soit « Pastor et Nauta » (pasteur et batelier). Ci-dessous, sa chaise sur la terrasse de l'archevêché vénitien où il aimait, le soir, voir le soleil se coucher derrière la place Saint-Marc.



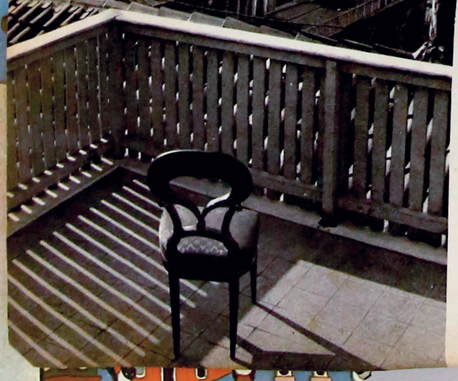
EVEQUE DE LA MER, IL PASSE EN REVUE LES MOUSSES D'UN NAVIRE-ECOLE



EVEQUE DU FESTIVAL ET AMI DES ARTISTES (ICI, SILVANA PAMPANINI)

BON PASTEUR, IL BENIT DANS UNE ECOLE LES ENFANTS IMPRESSIONNES







com gaiola de ouro,
gelada e a moqueca d
18 tod
bem p
eber o

29

NG
PANDED FIELD

7-MEND-A 3
d'ombres, 7 CAST-L 1
sparência dos Signos, 741.01 14
la gravure, 76 49
hina, 75.03 5.20
e a sua obra, 7MAR-A 1a
e desenho, 741 44
ssier, 7JOTT 2

or ocasião do
g in the expanded field,
las Artes do Porto,
ents, 15 e 16 Janeiro de 2015

com oitava de tinta,
29



The final output makes the process visible. The production of publications serves not as a final document, but as a working device.
In this sense, several publications were produced by the students, and in many cases, more than two or three per student. This means that they used publication as a research process, and had now a variety of documents that revealed connections between common material gathered and different manners in which arguments and narratives can be constructed. This method and publications could then be used as devices in the production of different outputs, such as books, films or even tridimensional objects. The students worked collectively towards a common interest.

The process and collaboration evolved, too, to the production of a publication compiling all the work developed in *Pure Print*.
This publication was originally aimed at summarising the project and its importance in relation to disciplines other than printmaking.
With this in mind, one student was given the task of collecting all the information and images to be included in the book. In order to facilitate its editing and design process, the method publication as process was suggested to that student. This proved to be more hampering rather than helping the selection and organisation of works. Despite multiple demonstrations on how the process could be applied, the student recurrently noted that it was difficult to identify a clear direction and construction of the archive. It is important to note that this process needs not only visual literacy but also practice, as it is technically repetitive as a complex construction of meaning with all the dimensions this entails. It thrives on group work as it generates a multitude of options for debate and collaborative development of an argument. Finally, it also means that one needs to be open to new ways of production and researching in order for this method to be used successfully, as 'publication as process' challenges the typical linearity that is expected in a method.

Artist residency

The artist residency took place at the School of Fine Arts of the University of Porto in the context of *Pure Print*. The studio space offered a wide variety of old printing tools that were not previously used in
iting, photocopy and offset had
usly used because of its easiness
osts. In this case, the possibility
printing methods was relevant
on *Uncanny 4* investigates: cab-
e printed medium to study the
and physical aspects by explor-
nting processes.

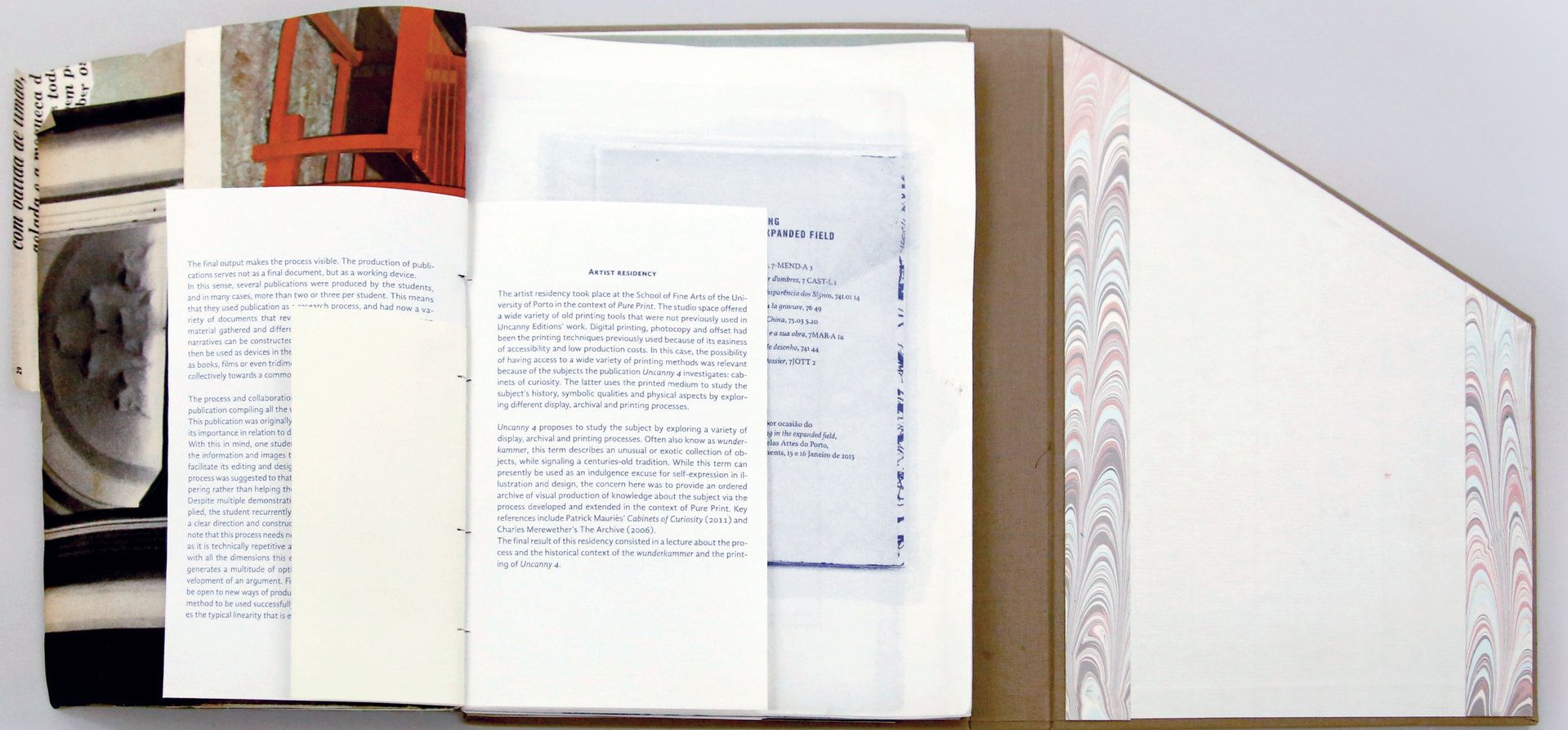
bject by exploring a variety of
es. Often also know as *wunder-*
sual or exotic collection of ob-
l tradition. While this term can
excuse for self-expression in il-
ere was to provide an ordered
ledge about the subject via the
the context of Pure Print. Key
abinets of Curiosity (2011) and
2006).
isted in a lecture about the pro-
wunderkammer and the print-



NG
PANDED FIELD

7-MEND-A 3
r d'ombres, 7 CAST-L 1
sparência dos Signos, 741.01 14
la gravure, 76 49
China, 75.03 3.20
e a sua obra, 7MAR-A 1a
e desenho, 741 44
ossier, 7|OTT 2

or ocasião do
g in the expanded field,
las Artes do Porto,
ents, 15 e 16 Janeiro de 2015



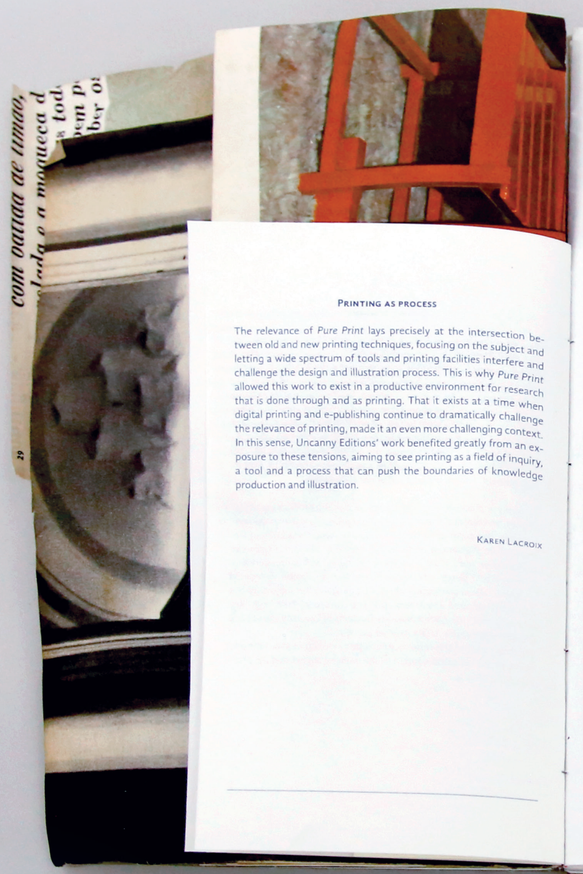
The final output makes the process visible. The production of publi-
cations serves not as a final document, but as a working device.
In this sense, several publications were produced by the students,
and in many cases, more than two or three per student. This means
that they used publication as [illegible] research process, and had now a va-
riety of documents that rev
material gathered and differe
narratives can be constructe
then be used as devices in the
as books, films or even tridim
collectively towards a commo

The process and collaboratio
publication compiling all the
This publication was originally
its importance in relation to d
With this in mind, one stude
the information and images t
facilitate its editing and desig
process was suggested to that
pering rather than helping th
Despite multiple demonstrati
plied, the student recurrently
a clear direction and construc
note that this process needs n
as it is technically repetitive a
with all the dimensions this e
generates a multitude of opti
velopment of an argument. Fi
be open to new ways of produ
method to be used successfull
es the typical linearity that is e

Artist residency

The artist residency took place at the School of Fine Arts of the Uni-
versity of Porto in the context of *Pure Print*. The studio space offered
a wide variety of old printing tools that were not previously used in
Uncanny Editions' work. Digital printing, photocopy and offset had
been the printing techniques previously used because of its easiness
of accessibility and low production costs. In this case, the possibility
of having access to a wide variety of printing methods was relevant
because of the subjects the publication *Uncanny 4* investigates: cab-
inets of curiosity. The latter uses the printed medium to study the
subject's history, symbolic qualities and physical aspects by explor-
ing different display, archival and printing processes.

Uncanny 4 proposes to study the subject by exploring a variety of
display, archival and printing processes. Often also know as *wunder-*
kammer, this term describes an unusual or exotic collection of ob-
jects, while signaling a centuries-old tradition. While this term can
presently be used as an indulgence excuse for self-expression in il-
lustration and design, the concern here was to provide an ordered
archive of visual production of knowledge about the subject via the
process developed and extended in the context of Pure Print. Key
references include Patrick Mauriès' *Cabinets of Curiosity* (2011) and
Charles Merewether's The Archive (2006).
The final result of this residency consisted in a lecture about the pro-
cess and the historical context of the *wunderkammer* and the print-
ing of *Uncanny 4*.



Printing as process

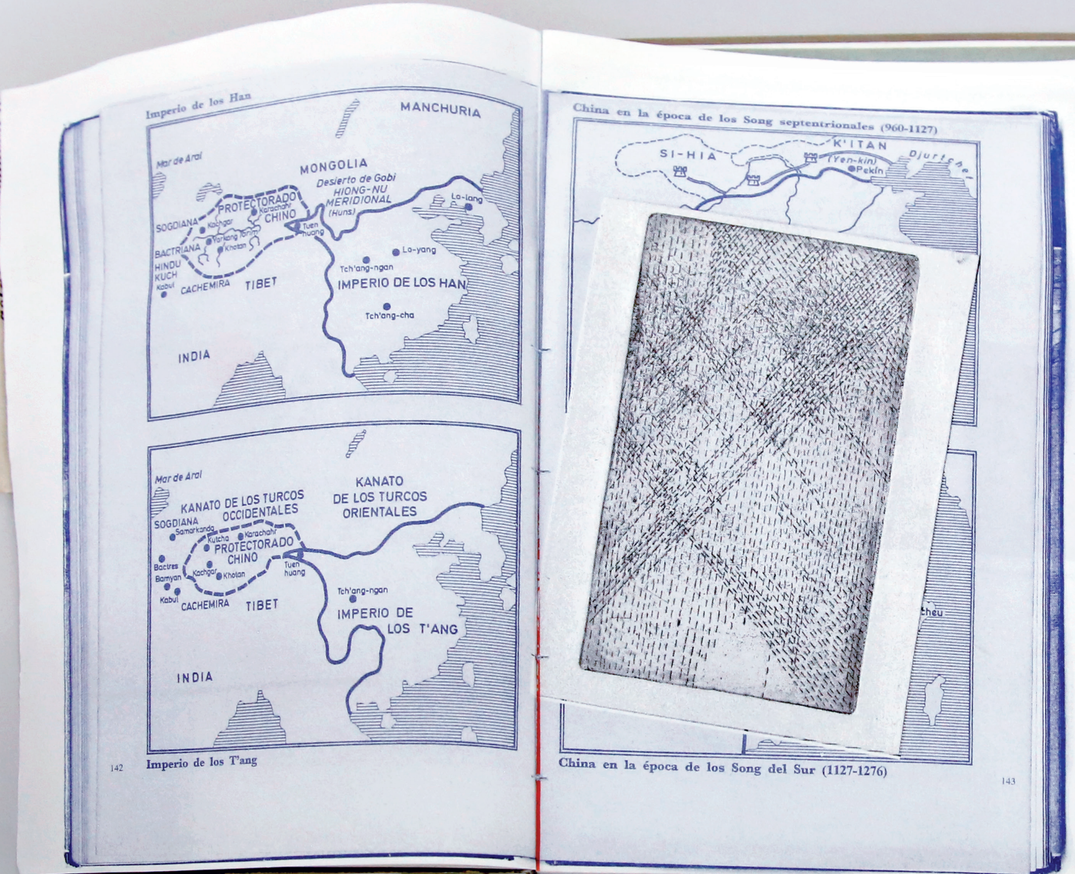
The relevance of *Pure Print* lays precisely at the intersection between old and new printing techniques, focusing on the subject and letting a wide spectrum of tools and printing facilities interfere and challenge the design and illustration process. This is why *Pure Print* allowed this work to exist in a productive environment for research that is done through and as printing. That it exists at a time when digital printing and e-publishing continue to dramatically challenge the relevance of printing, made it an even more challenging context. In this sense, Uncanny Editions' work benefited greatly from an exposure to these tensions, aiming to see printing as a field of inquiry, a tool and a process that can push the boundaries of knowledge production and illustration.

Karen Lacroix

ASSEMBLING
PUBLISHING IN THE EXPANDED FIELD

Ana Anes, *Ana Mendieta*, 7-MEND-A 3
Ana João Roman… *…barbier d'ombres*, 7 CAST-L 1
Ana Margarida Sous… *…ansparência dos Signos*, 741.01 14
Catarina … *…t a la gravure*, 76 49
Darya Lytvy… *…atura China*, 75.03 5-20
Graciela Machado, *Marques Abreu e a sua obra*, 7MAR-A 1a
Márcio Pereira, *Cadernos de desenho*, 741 44
Rute de Carvalho, *Jotta Dossier*, 7JOTT 2

Assembling publicado por ocasião do
workshop *Assembling - Publishing in the expanded field*,
realizado na Faculdade de Belas Artes do Porto,
inserido no programa Pure Print Elements, 15 e 16 Janeiro de 2015



142 Imperio de los T'ang

China en la época de los Song del Sur (1127-1276)

143



9-21. *Glass on Body*. University of Iowa, Iowa, 1972. [cat. 2]





ATTRAVERSANDO IL LIBRO

Negli ultimi anni ho potuto sempre più constatare che, nella professione di docente d'arte, la trasmissione del sapere artistico non discerne tra l'esperienza e la teoria, e spesso l'impegno didattico e quello professionale/artistico si intersecano. Negli anni le esperienze strettamente collegate alle due funzioni sono state molteplici ed evidenziano come tenerle separate, spesso, possa risultare impossibile.
Ne consegue dunque:

una profonda riflessione, in particolare su come il lavoro creativo influenzi e modifichi la nostra vita, come le nostre passioni, il nostro essere primario, la nostra identità interagiscano a tal punto con la dimensione del "lavoro" da diventare un'unica cosa, innescando un processo di compenetrazione sempre più profondo, quasi di identificazione, fra aspetto personale e aspetto sociale.

La mia attività didattica all'interno dell'Accademia si è sviluppata sempre più con una forma di inter-relazione verso l'esterno, attraverso l'adesione e la proposta di una progettualità aperta al dialogo con altre realtà. Questa metodologia didattica-artistica è stata avviata durante la mia docenza presso l'ABA di Venezia, e si è articolata ulteriormente in questi ultimi anni.

La scelta, all'interno dei miei corsi, è sempre più quella di lavorare con gli studenti sulla progettualità, su temi e su metodologie operative; senza trascurare, naturalmente, la conoscenza e la pratica delle tecniche grafiche (il mio campo di appartenenza), ma estendendo la tecnica in funzione del progetto, dove l'arte grafica e la stampa sono concepite come linguaggio personale d'elezione.
La scelta in questi anni è stata quella di aderire e/o proporre progetti nazionali e internazionali che mettono in relazione, spesso sullo stesso piano, figure, che a volte si sovrappongono e/o si fondono, di: professori, studenti, artisti e professionisti. Nei progetti, spesso vengono coinvolte anche figure esterne, provenienti dall'ambito del privato, che si distinguono per la curiosità e il desiderio di sperimentare una relazione fra il mondo del lavoro e la dimensione artistica nonché dell'insegnamento, sulle basi di un sentire condiviso.
Questi professionisti non solo affiancano fattivamente le iniziative, ma, talvolta, propongono e suggeriscono nuove strade da intraprendere. Un esempio emblematico ne è la Casa Editrice Essegi che ha avviato il Progetto LiberoLibroEssegi, determinando un lavoro in sinergia tra docenti e studenti di varie accademie e università italiane e straniere, di cui parlerò più avanti.
Catalizzatore delle esperienze è stato l'insegnamento di Editoria d'Arte, corso che ho avviato a Venezia in forma sperimentale nel 2005 e che in seguito ho proposto a Bologna. Il campo dell'editoria permette di attraversare ricerche infinite - oltre che richiedere altrettante competenze; è un vero e proprio "territorio di ricerca" che consente di spaziare, rinnovare e rinnovarsi continuamente, in particolare attraverso "Il Libro", diventato l'argomento di indagine centrale e filo conduttore tra i progetti.

La "costruzione" di un libro presuppone una notevole visione d'insieme, cioè una capacità progettuale non comune. Il libro è un progetto – ma anche oggetto – complesso, e, anche se ha un inizio preciso e definito, non è detto che con egual sicurezza si possa conoscere quale risulti l'epilogo.

Questo perché in corso d'opera sono tali e tante le sensazioni, le idee e le casualità che interferiranno che spesso non è dato sapere, se non con aleatoria approssimazione, dove il libro andrà a concludersi.

Così è per ogni libro e anche per il libro d'artista, non fa differenza.
Si parte da un'idea, su quello spunto si effettuano ricerche, si raccoglie tutto il materiale possibile e si parte. Dove quelle idee, quelle ricerche e quel materiale – elaborato, scomposto, analizzato e riassemblato – porteranno lo si saprà solo al termine del lavoro.
Diversamente dal romanzo, dal saggio o dal libro fotografico *tout court*, il LIBRO D'ARTISTA si distingue per l'assenza di griglie tecniche e linguistiche. Nel libro d'artista il racconto può procedere per elaborazioni grafiche, fotografiche e pittoriche in già esaustiva esposizione o complementari a testi destrutturati, o ristrutturati, che inevitabilmente assumeranno qui un nuovo significato.
Oppure basarsi su rimandi visivi all'arte del manifesto – commerciale e sociale – o alla pubblicità, o ancora applicando sulla pagina una struttura in rilievo; o incidendola o "semplicemente" tagliarla/sezionarla nei modi più diversi. La narrazione perciò non si muove mai linearmente, ma è l'occhio del "lettore" che deve ricercare, focalizzare e dare una priorità agli eventi testuali e visuali lì esposti. Nel libro d'artista anche la FORMA stessa del libro vuole bypassare le limitazioni: spazio perciò a fogge diverse e a geometrie personali che snaturano il classico parallelepipedo che individua l'oggetto libro.
Questa particolare forma di comunicazione procede, dunque, su più livelli affabulatori, nel tentativo di coinvolgere più di un senso. Per questo il libro d'artista andrebbe non solo sfogliato, ma anche toccato, tastato, annusato, ascoltato... La soluzione artistica del libro offre l'opportunità di dare il meglio di sé attraverso ogni tipo di linguaggio, senza preclusioni, per un "andare oltre", stimolando percezioni anche al di là del visivo.
Si potrebbe dire che il racconto del libro d'artista ha la pretesa di, se si può far passare l'espressione, *tridimensionarsi* mentalmente.

Nel libro d'artista, anche il bianco della pagina, quando ne rimane, diventa significante nel tentativo di rendere il racconto, nello spazio non infinito di un libro, il più completo e intrigante possibile.

Produrre un libro, sia che lo si faccia scrivendo sia che, come nel caso del libro d'artista, intervengano altre forme comunicative e percettive, è un po' mettersi a nudo e donare qualcosa di sé agli altri, che attraverso le pagine costruiscono una relazione.

Questo è il pensiero di fondo, ciò che più di ogni altra cosa mi ha portato a scegliere di proporre agli studenti la forma del libro come progetto e che ha verificato nel tempo la sintonia con alcuni docenti di altre Accademie e Facoltà di Belle Arti.
Insieme a loro abbiamo costruito una metodologia didattica, non partendo dal proprio *ruolo* istituzionale bensì dalla condizione primaria di amici ed artisti, mettendo in gioco se stessi per creare un progetto artistico e di comunicazione con i propri allievi. Lo scopo è quello di offrire loro la propria esperienza e personalità, instaurando così una sorta di rapporto maieutico per indurre i giovani artisti a "buttare fuori" se stessi e mostrarsi nella propria autenticità ed originalità.
Nelle mostra di *libri d'artista*, nelle quali negli anni ho coinvolto i miei studenti, ci si trova di fronte a opere prodotte da allievi di varie accademie che, nei laboratori di queste, hanno lavorato scambiandosi idee e traendo spunti per il proprio lavoro dal lavoro altrui.

In tal senso questo libro d'artista, pur nella sua spiccata individualità, è opera da considerarsi come il frutto di motivata, talvolta inconscia, collaborazione.
È questo un modo per stimolare il "giovane" artista a non chiudersi nell'angusto recinto del proprio ego, ma di rendersi permeabile agli altri, a contaminarsi e così temprarsi.

Esercitarsi sul libro d'artista aiuta ad avere quella visione d'insieme di cui si parlava all'inizio e a non lasciarsi tentare, ostinatamente, dal fascino autarchico del bastare a se stessi. Un "giovane" artista che accetti di misurarsi con tutto questo ha già compiuto un significativo balzo in avanti. La forma del libro, l'insieme del suo corpo e dei suoi segni sono strettamente legati ai contenuti. Scegliere l'opera d'arte in forma di libro significa riflettere ed esaltare lo "strumento principe del sapere", mettendosi alla prova come artisti con un oggetto fisico completo, ed è particolarmente significativo come succeda proprio in un'epoca in cui le edizioni cartacee sembrano prendere le distanze dalla nostra vita. Il risultato di un lavoro collettivo sul libro porta ad assottigliare le distanze, insieme alla sorprendente vivacità nella realizzazione dell'oggetto.
Una metodologia proposta nella realizzazione del libro d'artista è quella più specifica di indagine e sperimentazione attraverso l'*altered book*, che parte dal concetto di rivisitazione, trasformazione... fondamentalmente di *metamorfosi del libro*.

È questo un fenomeno e un'idea che ultimamente si sta diffondendo sempre più. Una tendenza? Una moda? Comunque sia il concetto di *metamorfosi* è sempre più presente nell'arte.
Ma con la metamorfosi il libro cosa diventa? Un "altro" libro, ovviamente. Dal libro non c'è via di scampo. Da un libro si passa ad un "diverso" libro. O a più libri!
Si può trasformare un libro di poesie in un libro d'artista, un libro di racconti in un libro–oggetto, un libro fotografico in un libro-scultura, un catalogo d'arte in un libro-installazione, un libro di storia in un

NEDDA BONINI

purtroppo, di finire al macero,
nte apprezzabile), ma a diffe-
, ormai *consumato* e appeso al
estino, finisca nelle mani di un
ita è segnata, scritta. Il futuro
trare in collezioni permanenti,

i di perpetuare se stesso,
Questo è infondo il significato
rticolare. Saper valorizzare
più importante, e saper dare
", la prospettiva dell'eternità.
ella vita...

altered book che nasce il pro-
egi.
n'idea e il desiderio di Patrizia
ssegi di Ravenna. Gli studenti
re" dei libri fuori edizione che
per dare ad essi una seconda
trasformarli in pezzi unici che
proprio contenuto, facendone,
nte altro da sé.
coinvolge giovani artisti impe-
e anche la partecipazione di ar-
tono in relazione con le giovani
idee, modalità ed emozioni.

Questo è il pensiero di fondo, ciò che più di ogni altra cosa mi ha portato a scegliere di proporre agli studenti la forma del libro come progetto e che ha verificato nel tempo la sintonia con alcuni docenti di altre Accademie e Facoltà di Belle Arti.
Insieme a loro abbiamo costruito una metodologia didattica, non partendo dal proprio ruolo istituzionale bensì dalla condizione primaria di amici ed artisti, mettendo in gioco se stessi per creare un progetto artistico e di comunicazione con i propri allievi. Lo scopo è quello di offrire loro la propria esperienza e personalità, instaurando così una sorta di rapporto maieuti
re fuori" se stessi e mostrarsi
Nelle mostra di *libri d'artista,*
studenti, ci si trova di fronte
cademie che, nei laboratori d
idee e traendo spunti per il pr

In tal senso questo libro d'arti
individualità, è opera da cons
talvolta inconscia, collaborazi
È questo un modo per stimola
nell'angusto recinto del propr
altri, a contaminarsi e così te

Esercitarsi sul libro d'artista a
di cui si parlava all'inizio e a n
fascino autarchico del bastar
accetti di misurarsi con tutto
vo balzo in avanti. La forma d
segni sono strettamente lega
in forma di libro significa rifle
pe del sapere", mettendosi a
fisico completo, ed è partic
proprio in un'epoca in cui le e
distanze dalla nostra vita. Il r
porta ad assottigliare le distar
nella realizzazione dell'oggett
Una metodologia proposta nel
la più specifica di indagine e
book, che parte dal concetto
fondamentalmente di *metam*

Bondeno (Ferrara), 1960.

Diplomata in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, nel 1985.
Fin dagli inizi della sua attività artistica alterna la propria creatività nei campi della pittura, della grafica per la comunicazione, dell'incisione, collabora saltuariamente alla realizzazione di decorazioni d'ambiente, scenografie e costumi di spettacoli teatrali.
Viene scelta dalle commissioni di arti visive del Circuito Gai a partecipare a numerose esposizioni di rilievo. Dopo l'esperienza di collaborazione con le agenzie di pubblicità: Coop Studio e Congress Service di Ferrara, Studio D'Elia di Bologna, nel 1985 ha aperto lo studio di design grafico Arte e comunicazione a Ferrara, occupandosi in particolare dell'immagine di iniziative culturali promosse da enti pubblici.
Nel 1992 è stata scelta come rappresentante italiana per il graphic design, per la mostra Young Italian Artists, Kuala Lumpur, organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura.
Dal 1995 cura il design della produzione editoriale della Comunicarte Edizioni di Ferrara, dal 2005 Nuovecarte.

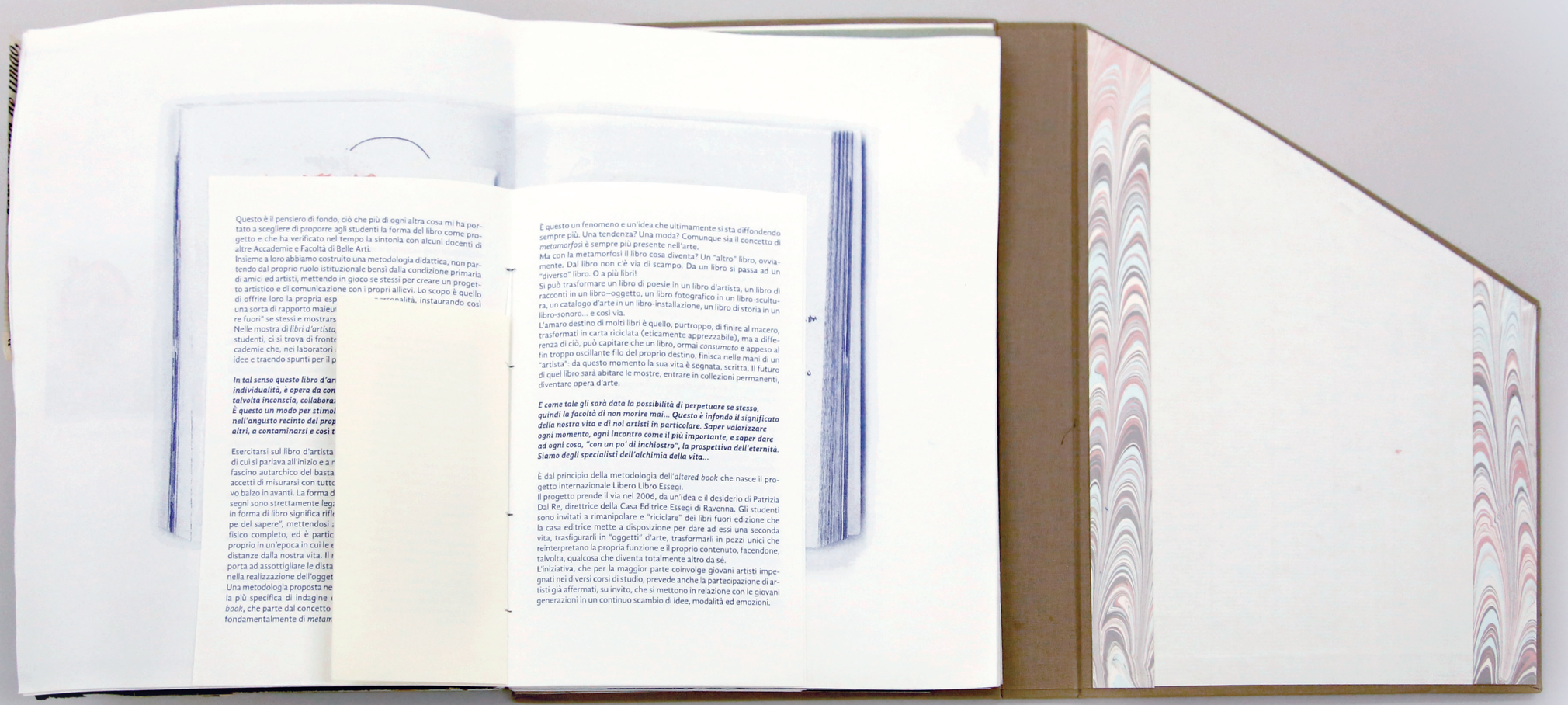
Dal 1995 è docente di Tecniche dell'incisione all'Accademia di Belle Arti, attualmente a Bologna.
Nel novembre del 2005 costituisce l'Associazione Culturale St.Art.47 Studio e luogo di incontro delle arti, aprendo uno spazio espositivo/studio/stamperia, a Ferrara.
Dal 2012 fa parte del collettivo di Barcellona (Spagna) Poetica Codex; ha esposto alla Fondazione Setba di Barcellona e fatto parte dei docenti dei corsi di Libro d'artista, tenuti alla Fondazione Tapies.
Fa parte degli artisti di Spash manifestazione di Land Art alla Gola del Furlo, residenza Casa degli Artisti.
Quest'anno è entrata a far parte di Argentina Arte y Paleontologia – Progetto Internazionale con l'Istituto di Investigation en Arte y Tecnologia de la Animación Universidad de Salamanca, diretto dal Prof. José Fuentes, ricerca sulla serigrafia digitale.
Con l'Accademia di Brera, ha aderito nel 2013 al Progetto da>verso collana coincidenze a cura del Dipartimento Arti Visive Scuola di Grafica d'Arte.

È questo un fenomeno e un'idea che ultimamente si sta diffondendo sempre più. Una tendenza? Una moda? Comunque sia il concetto di *metamorfosi* è sempre più presente nell'arte.
Ma con la metamorfosi il libro cosa diventa? Un "altro" libro, ovviamente. Dal libro non c'è via di scampo. Da un libro si passa ad un "diverso" libro. O a più libri!
Si può trasformare un libro di poesie in un libro d'artista, un libro di racconti in un libro–oggetto, un libro fotografico in un libro-scultura, un catalogo d'arte in un libro-installazione, un libro di storia in un

. purtroppo, di finire al macero,
ente apprezzabile), ma a diffe-
, ormai *consumato* e appeso al
lestino, finisca nelle mani di un
vita è segnata, scritta. Il futuro
itrare in collezioni permanenti,

à di perpetuare se stesso,
Questo è infondo il significato
rticolare. Saper valorizzare
più importante, e saper dare
", la prospettiva dell'eternità.
ella vita...

altered book che nasce il pro-
egi.
n'idea e il desiderio di Patrizia
ssegi di Ravenna. Gli studenti
re" dei libri fuori edizione che
per dare ad essi una seconda
trasformarli in pezzi unici che
proprio contenuto, facendone,
nte altro da sé.
coinvolge giovani artisti impe-
e anche la partecipazione di ar-
cono in relazione con le giovani
idee, modalità ed emozioni.



Questo è il pensiero di fondo, ciò che più di ogni altra cosa mi ha portato a scegliere di proporre agli studenti la forma del libro come progetto e che ha verificato nel tempo la sintonia con alcuni docenti di altre Accademie e Facoltà di Belle Arti.
Insieme a loro abbiamo costruito una metodologia didattica, non partendo dal proprio ruolo istituzionale bensì dalla condizione primaria di amici ed artisti, mettendo in gioco se stessi per creare un progetto artistico e di comunicazione con i propri allievi. Lo scopo è quello di offrire loro la propria esp personalità, instaurando così una sorta di rapporto maieu
re fuori" se stessi e mostrars
Nelle mostra di *libri d'artista*
studenti, ci si trova di fronte
cademie che, nei laboratori
idee e traendo spunti per il p

In tal senso questo libro d'ar
individualità, è opera da con
talvolta inconscia, collabora
È questo un modo per stimol
nell'angusto recinto del prop
altri, a contaminarsi e così t

Esercitarsi sul libro d'artista
di cui si parlava all'inizio e a r
fascino autarchico del basta
accetti di misurarsi con tutte
vo balzo in avanti. La forma d
segni sono strettamente lega
in forma di libro significa rifl
pe del sapere", mettendosi
fisico completo, ed è partic
proprio in un'epoca in cui le
distanze dalla nostra vita. Il
porta ad assottigliare le dista
nella realizzazione dell'ogget
Una metodologia proposta ne
la più specifica di indagine
book, che parte dal concetto
fondamentalmente di *metam*

È questo un fenomeno e un'idea che ultimamente si sta diffondendo sempre più. Una tendenza? Una moda? Comunque sia il concetto di *metamorfosi* è sempre più presente nell'arte.
Ma con la metamorfosi il libro cosa diventa? Un "altro" libro, ovviamente. Dal libro non c'è via di scampo. Da un libro si passa ad un "diverso" libro. O a più libri!
Si può trasformare un libro di poesie in un libro d'artista, un libro di racconti in un libro–oggetto, un libro fotografico in un libro-scultura, un catalogo d'arte in un libro-installazione, un libro di storia in un libro-sonoro... e così via.
L'amaro destino di molti libri è quello, purtroppo, di finire al macero, trasformati in carta riciclata (eticamente apprezzabile), ma a differenza di ciò, può capitare che un libro, ormai *consumato* e appeso al fin troppo oscillante filo del proprio destino, finisca nelle mani di un "artista": da questo momento la sua vita è segnata, scritta. Il futuro di quel libro sarà abitare le mostre, entrare in collezioni permanenti, diventare opera d'arte.

E come tale gli sarà data la possibilità di perpetuare se stesso, quindi la facoltà di non morire mai... Questo è infondo il significato della nostra vita e di noi artisti in particolare. Saper valorizzare ogni momento, ogni incontro come il più importante, e saper dare ad ogni cosa, "con un po' di inchiostro", la prospettiva dell'eternità. Siamo degli specialisti dell'alchimia della vita...

È dal principio della metodologia dell'*altered book* che nasce il progetto internazionale Libero Libro Essegi.
Il progetto prende il via nel 2006, da un'idea e il desiderio di Patrizia Dal Re, direttrice della Casa Editrice Essegi di Ravenna. Gli studenti sono invitati a rimanipolare e "riciclare" dei libri fuori edizione che la casa editrice mette a disposizione per dare ad essi una seconda vita, trasfigurarli in "oggetti" d'arte, trasformarli in pezzi unici che reinterpretano la propria funzione e il proprio contenuto, facendone, talvolta, qualcosa che diventa totalmente altro da sé.
L'iniziativa, che per la maggior parte coinvolge giovani artisti impegnati nei diversi corsi di studio, prevede anche la partecipazione di artisti già affermati, su invito, che si mettono in relazione con le giovani generazioni in un continuo scambio di idee, modalità ed emozioni.

Ciò che gli studenti in questa esperienza hanno sostanzialmente apprezzato sono stati certamente i valori sottesi ai contenuti, impliciti nell'etica del progetto, l'idea-guida di una forma d'arte "ecosostenibile"; ancor più è stata identificata come singolare l'impossibilità di ripensamenti sulla qualità dell'intervento (*carpe diem*); non ultimo, infine, è stato l'aspetto della responsabilità individuale dell'entrare a far parte o meno di una collezione permanente, fattore che si è concretizzato in una inusuale sollecitazione alla consapevolezza su più e più ampi piani:

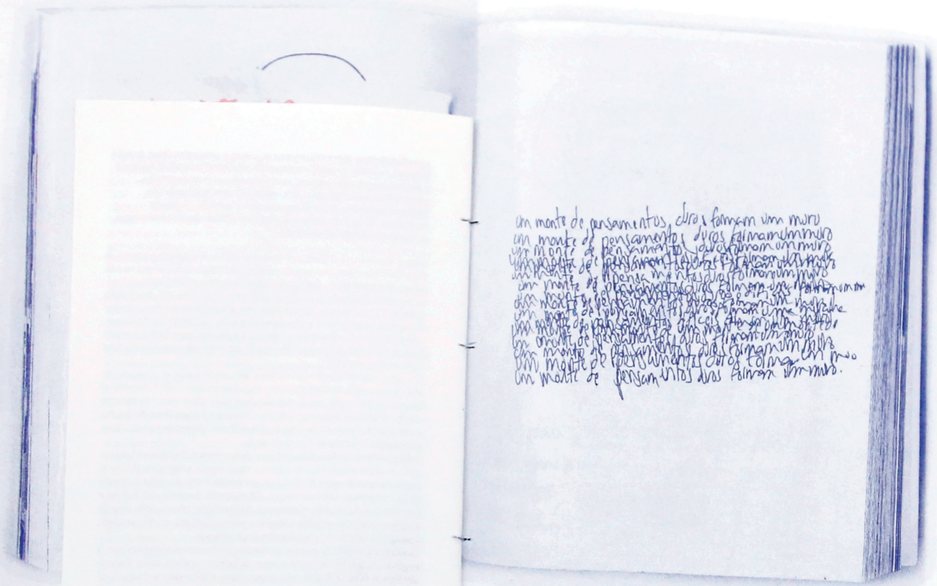
evoluzione dell'individuo, dunque, nel confronto con l'oggetto-libro; evoluzione del libro stesso, in qualcosa di nuovo e diverso nella sua essenza più profonda; evoluzione, infine, anche nella storia parallela per cui il progetto viene riprodotto e riproposto, un po' come succede nella diffusione di una specie botanica, attraverso il desiderio, la volontà, la passione di coloro che fanno propria l'idea di partenza e la prendono a cuore, che intendono adottarla e prendersene cura.

Uno degli aspetti che suscita così tanta e così spontanea adesione è il fatto che il "progetto" si distingue e caratterizza proprio per essere tale: non un concorso, non una mostra con una scadenza fissa, ma una sorta di *work in progress* che si sviluppa attraverso il dialogo e gli intenti, le iniziative libere e personali di studenti e docenti, che continuano nel tempo a dargli vita.
La progettazione del *libro* ha manifestato l'esigenza di conoscerne gli aspetti costruttivi ed acquisirne specifiche competenze, per cui organizzo workshop di Legatoria, coinvolgendo anche un esperto esterno, il Prof. Franco Antolini, col quale abbiamo messo a punto un programma che permette di far conoscere agli studenti metodologie di allestimento del libro provenienti da varie culture e tradizioni, differenziandone le caratteristiche, i valori e le possibilità, in modo che possano scegliere in base alla loro produzione artistica. Nello specifico, si parte dalle legature più semplici come quella orientale alla giapponese, per arrivare a quelle più articolate come la legatura copta, la mezza tela classica della tradizione europea, legature antiche come la pergamena floscia e il taccuino medievale ed elaborazioni contemporanee come la crown binding e la legatura a baionetta.

I workshop sono giornate intense di lavoro e concentrazione, in cui i ragazzi, insieme, si confrontano sulla pratica di metodi di cucitura e assemblaggio delle pagine, intervenendo col proprio intuito, personalizzando il proprio fare, manifestando le proprie idee. Molto stimolante e fonte di grande arricchimento, in queste situazioni, è l'aspetto umano e, insieme ai libri, costruire al tempo stesso nuove forme di relazione.

Presso l'Università di Belle Arti di Porto, all'interno del programma di Pure Print Elements, ho potuto condividere l'esperienza di una nuova forma di *altered book*, grazie alla capacità e disponibilità della docente Graciela Machado e la vivace curiosità degli studenti, lavorando sull'idea di trasformazione del libro, ma affrontando anche tecniche di stampa sperimentali e di intervento sulle pagine in modo inconsueto. Il concetto di matrice a rilievo si è esteso ad ogni forma e materiale non tradizionale, un proliferare di opportunità e improvvisazioni il più ampie possibili.
Si è dato vita all'intaglio del cartone per stratificazione, al papercut, alla ricerca della texturizzazione, elaborando con colle e tessuti, al riporto di immagine con il metodo della gum print, ecc. Un aspetto che ha dato sorprendenti risultati di interesse è stato l'uso del cucito e del ricamo inteso come linguaggio nell'arte contemporanea, come *fil rouge* tra tradizione e innovazione.
Abbiamo preso un libro Essegi di grande formato, il "De Musivis", stampato in copia anastatica, in nero su carta avorio chiaro; ne abbiamo troncato brutalmente il dorso, conservandone integra solo la coperta in cartoncino neutro intonso. Gli studenti, sorpresi dall'azione e incuriositi dalla nuova opportunità, hanno fatto tesoro delle singole pagine e della loro specifica identità: segni, scrittura, spazi, caratteri, impaginazione, toni... non il solito foglio bianco.
Ognuno ha creato la propria personale impronta interagendo con la pagina. Un po' alla volta ne è nato un lavoro a catena, nella frenesia del fare e della curiosità; una catena dove ogni anello è risultato diverso, scavalcando il concetto di multiplo, per un'opera, in ogni gesto, originale.

NEDDA BONINI


um monte de pensamentos, duas, formam um muro



GRAVURE EN MANIÈRE DE CRAYON AU XVIII· SIÈCLE

PL. IX



DEMARTEAU. — Portrait de Madame Huet, d'après J.-B. Huet.

…nté par J.-C. François, perfectionné par Gilles Demarteau, le …é en manière de crayon servait à rendre en fac-similé les …s des maîtres. Celui-ci obtenu avec un premier cuivre gravé …la sanguine et un second repéré pour le crayon noir donne au …oint d'en faire un pastiche, la reproduction de l'original.

6


HA
HIV
I
I
IA
IARAS
IAS
ICI
IKA
IN
IR
IRAS
IRIS
IS
ISA
IT
ITEM
K
KAOS
KO
KOOL
L
LA
LAB
LAC
LAICOS
LAMINA
LANA
LANAL
LAPAS
LAS
LAVA
LAVAL
LAVO
LE
LED
LEER
LENA
LES
LET
LEVAR
LEVAS
LEVEL
LIA
LIDE
LIDER
LIGA
LINA
LIVE
LIXE
LOCUS
LOOK
LOS
LOTA
LUAR
LUAS
M
MA
MACACAM
MACAM
MACAS
MADA
MAIA
MAIAS
MALAR
MALUDA
MANAS
MANIF
MAR
MARA
MARAS
MARCO
MARE
MARES
MARIA
MARIO
MARRAM
MARRES
MAS
MATA
MATAM
MATAR
MAUS
ME
MEDEM
MEDRO
MEDULA
MEGA
MELA
MELAR
MELENA
MEMOS
MER
MERAS
MES
MESA
META
METEM
METER
METI
MEUS
MEXEM
MIM
MIM
MINA
MIRIM
MIRRES
MIS
MISSA
MM
MOT
MU
MUD
MULA
MURA
MUS
N
NA
NADA
NAS
NATAIS
NATAS
NATO
NE
NE
NELAS
NEP
NEVE
NEVES
NEZ
NI
NIB
NO
NOD
NON
NONA
NOR
NOS
NOVA
NOW
NUA
NULA
NUS
O
O
OBUS
OCO
OCOS
OCRAM
ODE
ODOR
OIA
PART
PAS
PCP
PEN
PES
PETS
PIB
PIP
POP
PORT
PR
PSP
R
RA
RADAR
RAIAR
RAIS
RAIVA
RAJAR
RALA
RALAM
RALARRASAR
RALE
RALEM
RALES
RALOS
SOMAR
REVIVA
REVIVER
RI
RIA
RIMA
RIME
RIO
RIOS
RIR
ROC
ROCA
ROD
ROD
RODARA
RODO
ROLA
ROLO
ROMA
RON
ROR
ROTOR
RP
S
SA
SABIAS
SAC
SACAM
SACAS
SACOS
SACRA
SACRO
SAD
SADIA
SAFAS
SAGAS
SAGE
SAI
SAIA
SAIAM
SAIAS
SAIBAS
SAIFA
SAITAN
SAL
SALA
SALAS
SALE
SALEN
SALO
SALTA
SALUDA
SAM
SAMAS
SAME
SAN
SANA
SANAM
SANAS
SANITA
SAP
SAP
SAPAL
SAPAS
SAPO
SAPOS
SARA
SARAI
SARAIVA
SARAM
SARAR
SARARAS
SARAS
SARAUS
SARE
SAREM
SARGOS
SARI
SARITA
SARITAS
SARO
SAS
SATA
SATAN
SATIRAS
SAUL
SAVE
SAVEL
SAW
SEBES
SEDES
SEGES
SEIVA
SEJA
SEL
SELAR
SELES
SEM
SEMER
SENIS
SEO
SEPA
SEPO
SER
SERA
SERAM
SERES
SERIA
SERIO
SERPA
SERRAM
SERRES
SERRIM
SES
SETA
SETES
SETIS
SEVEN
SEW
SEXE
SI
SIA
SIANA
SIAR
SIDE
SIE
SIED
SIENA
SIM
SINA
SINES
SING
SIRI
SIRIS
SIS
SISO
SITES
SIX
SMS
SMUG
SNOB
SNOT
SNU
SO
SOA
SOAK
SOCAS
SOCIAL
SOCO
SOCOS
SOD
SODA
SOGRA
SOGRAS
SOIR
SOL
SOLA
SOLAR
SOLE
SOLOS
SOMA
SOMAR
SOMEM
SOMEMOS
SOMOS
SON
SONOS
SONSA
SOPA
SOPAPOS
SOPAS
SOROS
SOS
SOVA
SOY
SPIT
SPOT
SS
STAR
STEP
SUAM
SUARAS
SUB
SUBO
SUCER
SUCOL
SUEM
SUGUS
SUM
SUN
SUO
SUPUS
T
TA
TE
TEL
TI
TIPS
TNT
TOM
TONS
TOPS
TRAP
TROP
TUBA
U
UAU
UD
UHU
UM
UNO
UNS
V
VAC
VIH
VIV
W
WAR
WAS
WAY
WES
WON
WOW
WWW
X
X
XIS
Y
Y
YAW
YOS
Z
Z
ZARPA
ZEN
ZIG
ZORRA

assemble ● v. **1** come or bring together. **2** fit together the component parts of.

publish ● v. **1** prepare and issue (a book, journal, or piece of music) for public sale. ➤ print in a book or journal so as to make generally known. **2** formally announce or read (an edict or marriage banns). **3** law communicate (a libel) to a third party.
– DERIVATIVES **publishable** adj. **publishing** n.
– ORIGIN ME: from the stem of OFr. *puplier*, from L. *publicare* 'make public', from *publicus* (see **PUBLIC**).

in ● prep. **1** expressing the situation of being enclosed or surrounded by something. **2** expressing motion that results in being within or surrounded by something. **3** expressing a period of time during which an event takes place or a situation remains the case. **4** expressing the length of time before a future event is expected to take place. **5** expressing a state, condition, or quality. **6** expressing inclusion or involvement.

the ● det. **1** denoting one or more people or things already mentioned or assumed to be common knowledge; the definite article. ➤ used to refer to a person, place, or thing that is unique. ➤ (with a unit of time) the present.

expanded ● adj. **1** denoting materials which have a light cellular structure. **2** denoting sheet metal slit and stretched into a mesh, used to reinforce concrete and other brittle materials. **3** relatively broad in shape.

field ● n. **1** an area of open land, especially one planted with crops or pasture. ➤ a piece of land used for a sport or game. ➤ a large area of land or water completely covered in snow or ice. ➤ an area rich in a natural product, typically oil or gas. **2** a particular branch of study or sphere of activity. ➤ Computing a part of a record, representing an item of data. **3** a space or range within which objects are visible from a particular viewpoint or through a piece of apparatus. **4 (the field)** all the participants in a contest or sport. ➤ Cricket fielders collectively. ➤ a fielder of specified ability. **5** Heraldry the surface of an escutcheon or of one of its divisions. **6** Physics the region in which a force such as gravity or magnetism is effective, regardless of the presence or absence of a material medium.



Sistemi di comunicazione

El Libro-Arte táctil: prohibido no tocar

"¡[Estos libros] son más bellos que los nuestros!"(1)

El libro es un objeto que ofrece íntimas experiencias perceptuales porque necesita cierta manipulación para ser leído. Paradójicamente, a pesar de ser un medio de masas, los artistas utilizan la intimidad del libro para comunicarse de una forma privada con el observador. Una comunicación, sobre todo, visual; pero que la participación de elementos propios de la materialidad de dicho objeto conduce hacia interacciones con los otros sentidos, y posibilita que la experiencia estética que ofrece sea multisensorial. Como escribió Bárbara Tannenbaum, este tipo de lectura convierte a la característica táctil del medio en la más radical, y a la manipulación del Libro-Arte en esencial para su completa asimilación.(2) Esta relación directa de fisicidad con el objeto será un factor muy importante a tener en cuenta en la materialización, exhibición y circulación de este tipo de obras artísticas. De tal forma que, a mi juicio, para que su lectura pueda ofrecer realmente una experiencia estética íntima, su medio de circulación ideal es el ámbito de los libros y no el de las galerías de arte en su forma de obra confinada a una vitrina.

(1)
Esta frase la pronunció un niño vidente que participó en los talleres celebrados en Bolonia del 24 al 27 de septiembre de 2009; organizados con motivo de la exposición *APTICA: alla scoperta del libro tattile*, que se celebró del 25 septiembre-24 octubre 2009, dentro la sexta edición de Artelibro. En Brignani, Alice; et all. "APTICA: alla scoperta del libro tattile". [Consultado el 22 de Junio de 2015 de www.fizz.it], p. 3

(2)
Tannenbaum, Bárbara. "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje: Aspectos formales del libro de artista". *Libros de artistas*. Madrid: Salas Pablo Ruiz Picasso, 1982, p. 19.

assemble ● v. **1** come or bring together. **2** fit together the component parts of.

publish ● v. **1** prepare and issue (a book, journal, or piece of music) for public sale. ➤ print in a book or journal so as to make general read (an edict or ma label) to a third part – DERIVATIVES **publis** – ORIGIN ME: from *publicare* 'make pub

in ● prep. **1** expressir surrounded by som sults in being withi pressing a period o place or a situatior length of time befo place. **5** expressing pressing inclusior

the ● det. **1** denoting mentioned or assum

nite article. ➤ used that is unique. ➤ (w

expanded ● adj. **1** de cellular structure. **2** stretched into a mesl

field ● n. **1** an area o with crops or pasture or game. ➤ a large covered in snow or ic uct, typically oil or ga sphere of activity. ➤ presenting an item which objects are vis through a piece of ap pants in a contest or ➤ a fielder. of specifie escutcheon or of one in which a force such ive, regardless of the medium.

Desafortunadamente, el sentido del tacto se va descuidando y gradualmente olvidando durante el proceso de crecimiento debido a muchos factores, entre ellos el enorme poder que la percepción visual ha adquirido en la sociedad contemporánea. Como resultado de esta carencia en el aprendizaje cognitivo, el individuo se limita exclusivamente a un conocimiento incompleto del mundo que le rodea. Ante esta situación, el Libro-Arte táctil representa una herramienta ideal no sólo para que niños y adultos videntes desarrollen el *sentido del tacto*;[16a-1] sino también para que las personas con impedimentos visuales entren en contacto con el Arte, a través de unas obras artísticas que ofrecen imágenes para mirar tocando.

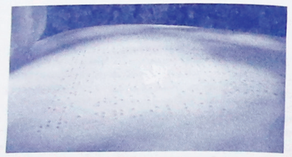


Fig. 1
Katsumi Komagata
Plis et Plans, 2003

Los dedos que sueñan

Algunos de estos libros son publicados gracias a la editorial francesa Les Doigts Qui Rêvent. Esta pequeña casa editorial, fundada en 1994 y situada en el corazón de Borgoña, se dedica exclusivamente a producir Libros-Álbum de gran calidad para todos los niños, inclusive para aquellos con dificultades visuales. Su proyecto es altruista y nada comercial, debido al pequeño mercado y a los costes de producción exorbitantes para tan escasas tiradas. Aparte de publicar Libros-Álbum accesibles a niños ciegos, posee otras características

oct – dec 2010
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

Sistemi di comunicazione

Ángela Cabrera Molina

que los distingue del resto de editoriales. Para empezar, Les Doigts Qui Rêvent es una asociación que se auto-distribuye y difunde, por razones económicas, sobre todo en la red de bibliotecas públicas para que cualquier niño pueda tener acceso gratuito a este tipo de libro táctil. Además, cuentan con su propio taller de fabricación que es, a la vez, un centro de inserción para personas con dificultades; publican en varias lenguas; realizan coediciones; y llevan a cabo múltiples actividades como conferencias sobre la problemática de la

ación multidisciplinar, el Centro
dades francesas y extranjeras.

l para esta editorial porque no
olo, las estrategias de explora-
nte, su capacidad de memoria,
e tienen en su mente. La ma-
ser adaptaciones de imágenes,
eriales que siguen la referencia
, hay investigadores[4] que de-
omún, basada en la lógica visual
se establece entre la realidad y
re por parte del lector el cono-
os visuales y los códigos tácti-
invidente. El resultado de estas
no relacionadas con la percep-

Tactus, único en su tipo, que nació en el
ntil adaptada a las necesidades de los niños
la Comisión Europea y el Ministerio de
icación táctil internacionalmente.
res y editores de varios países de Europa,
dido y una oportunidad para que todos
lante, tanto desde el punto de vista
concurso anual que premia a los mejores
en Braille. Los libros premiados son
en a ocho idiomas y son distribuidos

ges. Semiotic reflections on tactile
- 2010.

Davide Antolini


Sistemi di comunicazione
Davide Antolini
Desafortunadamente, el sentido del tacto se va descuidando y gradualmente olvidando durante el proceso de crecimiento debido a muchos factores, entre ellos el enorme poder que la percepción visual ha adquirido en la sociedad contemporánea. Como resultado de esta carencia en el aprendizaje cognitivo, el individuo se limita exclusivamente a un conocimiento incompleto del mundo que le rodea. Ante esta situación, el Libro-Arte táctil representa una herramienta ideal no sólo para que
sentido del tacto;(fig.1) sino tam
dimentos visuales entren en c
obras artísticas que ofrecen im
Madrid, 1970.
Doctora en Bellas Artes por la UCM, Profesora de la Escuela Superior de Diseño de Madrid, compaginando su labor docente con su actividad artística. Ha realizado exposiciones individuales y su obra ha sido premiada en diferentes concursos de pintura.
A partir de 2003, su actividad artística se orienta hacia el campo de la ilustración, ganando el Premio Lazarillo de Álbum Ilustrado concedido por la OEPLI en el 2011 y la Placa de Oro de la Bienal de ilustraciones de Bratislava en el 2013.
que los distingue del resto de editoriales. Para empezar, Les Doigts Qui Rêvent es una asociación que se auto-distribuye y difunde, por razones económicas, sobre todo en la red de bibliotecas públicas para que cualquier niño pueda tener acceso gratuito a este tipo de libro táctil. Además, cuentan con su propio taller de fabricación que es, a la vez, un centro de inserción para personas con dificultades; publican en varias lenguas; realizan coediciones; y llevan a cabo múltiples actividades como conferencias sobre la problemática de la imagen táctil, la dirección de programas europeos como el Tactus,(3) o la creación de un centro de investigación multidisciplinar, el Centro Amandine, que colabora con universidades francesas y extranjeras.
La actividad investigadora es esencial para esta editorial porque no se sabe mucho acerca de, por ejemplo, las estrategias de exploración de un libro por parte del invidente, su capacidad de memoria, o sobre el tipo de representación que tienen en su mente. La mayoría de las imágenes táctiles suelen ser adaptaciones de imágenes, hechas accesibles por el uso de materiales que siguen la referencia de la percepción visual. Sin embargo, hay investigadores(4) que defienden lo errático de esta práctica común, basada en la lógica visual de la relación analógica que siempre se establece entre la realidad y la representación, puesto que requiere por parte del lector el conocimiento de dos lenguajes: los códigos visuales y los códigos táctiles; un bilingüismo del que carece el invidente. El resultado de estas transposiciones serán abstracciones no relacionadas con la percepción real de las personas ciegas.
(3)
Tactus viene del Proyecto internacional Typhlo y Tactus, único en su tipo, que nació en el 2000 para estimular el desarrollo de la literatura infantil adaptada a las necesidades de los niños con discapacidad visual. Gracias a la contribución de la Comisión Europea y el Ministerio de Cultura de Francia, el Tactus no sólo sostiene la publicación táctil internacionalmente, sino que promueve la cooperación entre los ilustradores y editores de varios países de Europa, en la creencia de que la imagen táctil es un valor añadido y una oportunidad para que todos puedan acercarse a un producto editorial más estimulante, tanto desde el punto de vista estético como didáctico. Dentro del proyecto hay un concurso anual que premia a los mejores prototipos de libros con imágenes hápticas y textos en Braille. Los libros premiados son publicados por la editorial francesa LDQR , se traducen a ocho idiomas y son distribuidos en todos los países socios del proyecto...
(4)
Darras, Bernard; Valente, Dannyelle. "Tactile images. Semiotic reflections on tactile images for the blind", Terra Haptica, nº 1, septiembre- 2010.



Y es que una imagen táctil es más compleja de lo que parece porque debe representar el mundo sin tener en cuenta la experiencia visual; es decir, no sólo debe corresponder a la forma de explorar el mundo del ciego sino también a su experiencia del mundo. En lo que respecta a los niños y las imágenes táctiles, es importante tener en cuenta que el niño invidente no posee una biblioteca de imágenes en su memoria y no conoce lo que toca. Así que esas imágenes se limitan a dar pistas para un reconocimiento. Unas pistas que deben ser sencillas para evitar sobrecargar la memoria del niño, quien sólo al final de la exploración táctil podrá hacerse una idea global de lo que ha tocado de manera fragmentaria.

Las imágenes táctiles pueden ser realizadas con multitud de técnicas de estampación com el termoformado, el gofrado o las texturas. Además, como estos libros abogan por el sentido del tacto, el artista también recurre al uso de troqueles, recortes y pestañas, que animan a los lectores a manipular el libro con sus manos. Por otro lado, se potencian los contrastes de color y luminosidad para estimular la visión deficiente; a la vez que estética y ergonomía combinan el placer visual con la eficiencia táctil como, por ejemplo, la encuadernación en espiral de muchos de estos libros, que encuentra su justificación en el hecho de que a un niño ciego le resulta muy difícil leer con sus manos y sostener al mismo tiempo el libro abierto.

La editorial reserva un espacio a las creaciones artísticas en la colección Point dÔr desde hace unos años. Los Libros-Arte táctiles que conforman esta colección son creados por artistas, conocedores de los procesos perceptivos de las personas invidentes. Para la edición de estas obras, los maquetistas elaboran la maqueta de producción teniendo en cuenta la maqueta de origen del artista y sus elecciones, así como su viabilidad técnica, el coste de los materiales y el tiempo de fabricación, adaptando la producción a la mano de obra no profesional con la que cuentan en su taller. Estas restricciones técnicas de fabricación requieren una estrecha colaboración entre el editor y el autor del diseño del libro.(5) Normalmente la maqueta de un libro se tarda en crear alrededor de ocho meses y la fabricación de cada ejemplar requiere, por término medio, cuatro horas y treinta minutos de mano de obra.

Sistemi di comunicazione

Las tiradas son de cuatrocientos ejemplares y la capacidad de producción del taller es de tres mil a tres mil cuatrocientos ejemplares por año. Philippe Claudet, fundador y director de esta editorial, reconoce que nada sería posible sin los subsidios del gobierno y la ayuda financiera privada; porque con esos apoyos pueden vender con pérdidas posibilitando una integración real de esos libros.(6)

Los artistas que trabajan en este nuevo espacio de creación y de exploración se encuentran en una encrucijada de tres áreas muy fragmentadas: el Libro-Arte, la infancia y la discapacidad. Este desafío lo han aceptado artistas como la francesa Sophie Curtil (1949-), conocedora de este mundo por su implicación realizando talleres de arte con niños invidentes, y visitas táctiles al Museo Nacional de Arte Moderno George Pompidou. La artista se enfrentó a la creación de este tipo de libro cuestionando el concepto asumido de "ver", haciéndolo extensible a imaginar lo invisible; por lo que, según su planteamiento, se puede ver también con las manos y con los oídos. Sophie Curtil tratará de explotar la fantasía provocada por el tacto, creando imágenes especiales que puedan ser "vistas" con los dedos:

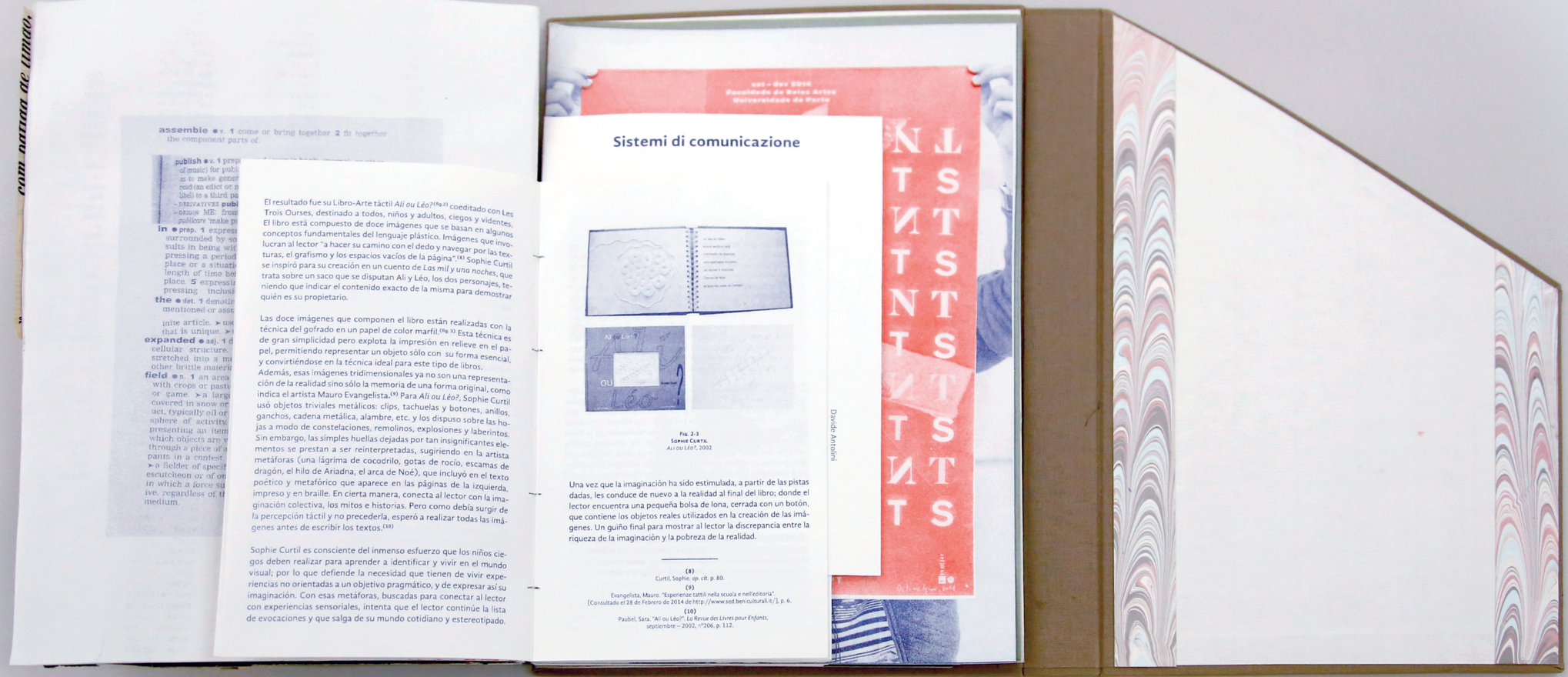
En mi mente, la imagen táctil es abordada por el placer de la sorpresa, después para activar la imaginación, suscitar múltiples interpretaciones, abrir la imaginación del lector. Pero al mismo tiempo puede mostrar la variedad de formas de expresión y representación táctil, permitiendo desarrollar un tipo de vocabulario y gramática táctiles a partir de lo que constituir un lenguaje.(7)

Davide Antolini

(5)
Curtil, Sophie. "Le livre tactile, un territoire à explorer". *La Revue Des Livres Pour Ennfants*, abril-2004, nº216, p. 81.

(6)
Claudet, Philippe. "Lire du bout des doigts". Magazine Ricochet-jeunes.org [Consultado el 2 de Febrero de 2014 http:// www.ricochet-jeunes.org/]

(7)
Curtil, Sophie. *op. cit.*, p. 79.



El resultado fue su Libro-Arte táctil *Ali ou Léo?*[6g.2] coeditado con Les Trois Ourses, destinado a todos, niños y adultos, ciegos y videntes. El libro está compuesto de doce imágenes que se basan en algunos conceptos fundamentales del lenguaje plástico. Imágenes que involucran al lector "a hacer su camino con el dedo y navegar por las texturas, el grafismo y los espacios vacíos de la página".[8] Sophie Curtil se inspiró para su creación en un cuento de *Las mil y una noches*, que trata sobre un saco que se disputan Ali y Léo, los dos personajes, teniendo que indicar el contenido exacto de la misma para demostrar quién es su propietario.

Las doce imágenes que componen el libro están realizadas con la técnica del gofrado en un papel de color marfil.[6g.3] Esta técnica es de gran simplicidad pero explota la impresión en relieve en el papel, permitiendo representar un objeto sólo con su forma esencial, y convirtiéndose en la técnica ideal para este tipo de libros.
Además, esas imágenes tridimensionales ya no son una representación de la realidad sino sólo la memoria de una forma original, como indica el artista Mauro Evangelista.[9] Para *Ali ou Léo?*, Sophie Curtil usó objetos triviales metálicos: clips, tachuelas y botones, anillos, ganchos, cadena metálica, alambre, etc. y los dispuso sobre las hojas a modo de constelaciones, remolinos, explosiones y laberintos. Sin embargo, las simples huellas dejadas por tan insignificantes elementos se prestan a ser reinterpretadas, sugiriendo en la artista metáforas (una lágrima de cocodrilo, gotas de rocío, escamas de dragón, el hilo de Ariadna, el arca de Noé), que incluyó en el texto poético y metafórico que aparece en las páginas de la izquierda, impreso y en braille. En cierta manera, conecta al lector con la imaginación colectiva, los mitos e historias. Pero como debía surgir de la percepción táctil y no precederla, esperó a realizar todas las imágenes antes de escribir los textos.[10]

Sophie Curtil es consciente del inmenso esfuerzo que los niños ciegos deben realizar para aprender a identificar y vivir en el mundo visual; por lo que defiende la necesidad que tienen de vivir experiencias no orientadas a un objetivo pragmático, y de expresar así su imaginación. Con esas metáforas, buscadas para conectar al lector con experiencias sensoriales, intenta que el lector continúe la lista de evocaciones y que salga de su mundo cotidiano y estereotipado.

Sistemi di comunicazione

Fig. 2-3
Sophie Curtil
Ali ou Léo?, 2002

Una vez que la imaginación ha sido estimulada, a partir de las pistas dadas, les conduce de nuevo a la realidad al final del libro; donde el lector encuentra una pequeña bolsa de lona, cerrada con un botón, que contiene los objetos reales utilizados en la creación de las imágenes. Un guiño final para mostrar al lector la discrepancia entre la riqueza de la imaginación y la pobreza de la realidad.

Davide Antolini

(8)
Curtil, Sophie. *op. cit.* p. 80.
(9)
Evangelista, Mauro. "Esperienze tattili nella scuola e nell'editoria". [Consultado el 28 de Febrero de 2014 de http://www.sed.beniculturali.it/], p. 6.
(10)
Paubel, Sara. "Ali ou Léo?". *La Revue des Livres pour Enfants*, septiembre – 2002, nº206, p. 112.

assemble ● *v.* **1** come or bring together **2** fit together the component parts of.

publish ● *v.* **1** prepare and issue (a book, journal, or piece of music) for public sale. ➤ print in a book, journal, or piece as to make genera read (an edict or nu libel) to a third part – DERIVATIVES **publi** – ORIGIN ME: from *publicare* 'make pul

in ● *prep.* **1** expressi surrounded by son sults in being with pressing a period place or a situatio length of time befo place. **5** expressing pressing inclusio

the ● *det.* **1** denoting mentioned or assun

nite article. ➤ used that is unique. ➤ (w

expanded ● *adj.* **1** de cellular structure. **2** stretched into a mes other brittle material

field ● *n.* **1** an area o with crops or pastur or game. ➤ a large covered in snow or i ract, typically oil or g sphere of activity. presenting an item which objects are vis through a piece of ap pants in a contest or ➤ a fielder of specifie escutcheon or of one in which a *force* suc tive, regardless of the medium.

con natura de lingo.

Tocar las palabras

A Les Doigts Qui Rêvent no le interesan libros "gueto" sino libros que favorezcan la comunicación entre las personas videntes, los discapacitados visuales y los ciegos. Por esta razón, para permitir el intercambio entre estas personas, sus Libros-Álbum táctil se caracterizan por dos tipos de texto: uno impreso en tipografía grande negra y otro en Braille. Estos textos referencian realidades aprehendidas de manera diferente: bien de manera instantánea, objetiva y sintética mediante la visión; o analítica, subjetiva y secuencial mediante el tacto. De esta manera, la obra puede ser percibida tanto por el tacto como por la mirada porque, si ver es la suma de las miradas, la mirada a través del tacto es el resultado de una serie de detalles que nos permitan reconstruir mentalmente la realidad percibida, completándola con la imaginación, el conocimiento y la experiencia.

Esta preocupación también la encontramos en los Libros-Arte editados por la editorial. Para realizar *Ali ou Léo?*, por ejemplo, Sophie Curtil fue regularmente durante un año al "L'Atelier pour voir" que fabrica los libros de las ediciones Les Doigts Qui Rêvent. El formato del libro, la portada, la encuadernación y la fabricación de la bolsa fueron discutidas entre el editor y la artista. No obstante, sería la elección del papel, sobre todo, la decisión más difícil, debido a que la impresión en relieve en Braille, la impresión en negro y los gofrados presentan distintas limitaciones. Sophie Curtil eligió un papel suave y neutro para el texto y un papel granulado para los gofrados con la intención de diferenciar estos dos documentos, pero sin romper la continuidad visual de la doble página. Sobre este proceso, ha confesado:

A menudo me sentía atrapada entre dos lógicas contradictorias, la visual reclamando la unidad y la armonía, la táctil pidiendo contrastes y puntos de referencia sólidos. Y sin embargo, hacerlas coexistir ya que el libro estaba dirigido a todos.(11)

(11)
Curtil, Sophie. *op. cit.* p. 81.

Sistemi di comunicazione



Fig. 4
Katsumi Komagata
Plis et Plans, 2003



Fig. 5
Katsumi Komagata
Plis et Plans, 2003

Sophie Curtil pedirá al diseñador japonés Katsumi Komagata (1953-) que participe en la colección Point dÖr. El diseñador japonés, cuya destacada labor se basa por lo general en juegos visuales, respondió a la propuesta creando dos libros táctiles: *Plis et Plans* (Pliegues y planos), coeditado con Les Trois Ourses, y *Feuilles* (Hojas), coeditado con Les Trois Ourses y el Centre G. Pompidou.
En *Plis et Plans*,(fig 5) Komagata explora la transformación de superficies y formas geométricas (círculos, cuadrados, triángulos), de las dos a las tres dimensiones, utilizando los plegados en el papel.(fig 6)

Davide Antolini



Este recurso permite al lector, además de sentir las formas, entender el vínculo entre la segunda y la tercera dimensión porque puede sentir los cambios que se producen en las mismas, al ser responsable de que las formas cambien mediante el desplegado de los dobleces. Sandra Beckett sostiene que, en este libro, la imagen es forma y narración móvil simultáneamente. Unas formas que se transforman en sus contrarios: lo pequeño se hace grande y lo único llega a ser múltiple:

El libro se convierte en un objeto táctil, tridimensional, cuya forma está constantemente cambiando de una manera muy dinámica. (...) Los libros innovadores de Komagata permiten que los lectores experimenten el espacio de la página de una manera enteramente nueva.[12]

En *Feuilles*[fig. 6] se representa la historia del ciclo vital de una hoja; que nace, crece, se multiplica y luego cae y se desintegra; aunque el único texto, una introducción corta a modo de Haiku, explica el patrón cíclico de la vida pero sin referirse específicamente a las hojas. La simplicidad del libro permite al lector disfrutar de un placer estético - tanto táctil como visual - causado por el descubrimiento de texturas del hermoso papel blanco japonés, y de siluetas de gran sutileza superpuestas sobre páginas de papeles de diferentes colores.



Fig. 6
Katsumi Komagata
Feuilles, 2004.

Sistemi di comunicazione

El libro comienza con una pequeña y extraña silueta de papel con textura que, insertada entre la página del texto y la siguiente página blanca, se vuelve más grande en la siguiente doble página y se reconoce como una ramita en la tercera, advirtiendo al lector que una hoja pequeña ha comenzado a brotar. La hoja se hace más grande y en la rama brotan más hojas. Entre las dobles páginas siguientes se insertan las hojas de varias especies de árboles, y en las páginas finales se representa una gran hoja que, llena de agujeros, va desapareciendo hasta que sólo queda la ramita original. La narrativa del libro se despliega mediante los cambios sutiles, página tras página, de la combinación de dos elementos - texturas y siluetas - que informan a los lectores del paso del tiempo.

Aparte de la creación de estos libros, Katsumi Komagata también da conferencias e imparte talleres sobre el libro táctil. Sirva de ejemplo TACTILE, un taller que ofreció en la EnsAD (L'École nationale supérieure des Arts Décoratifs) del 4 al 6 de Abril de 2011, en el que los asistentes tuvieron que crear un libro para personas con discapacidades visuales. Los proyectos que se realizaron se pueden conocer en un blog[13] que se creó para dicho taller; como el proyecto de Audrey Casalis, concebido como un viaje, lleno de obstáculos en forma de sorpresas, para realizar con los dedos siguiendo un hilo lanzado a través de las páginas, a modo de hilo de Ariadna, que guía al lector hasta el final del libro.

Otros artistas que han colaborado con Les Doigts Qui Rêvent han sido Mauro Evangelista (1964-2010) y Annick Glauser (1973-).
Mauro Evangelista, un artista italiano defensor del sentido del tacto, confesó su necesidad de acercarse a las cosas y sentir, a través del contacto físico, esas sensaciones, para hacer que la experiencia sea más intensa y llena de conocimiento. De tal forma que llegaría a decir que, en algunos casos, incluso las imágenes más fuertes que había guardado de un lugar fueron producidas por la memoria táctil.[14]

(12)
Beckett, Sandra L. Crossover Picturebooks. New York: Routledge, 2012, p.64
(13)
Vease http://tactileworkshop.blogspot.com.es/
(14)
Evangelista, Mauro. op. cit., p. 1.

assemble ● v. **1** come or bring together. **2** fit together the component parts of.

publish ● v. **1** prepare and issue (a book, journal, or piece of music) for public sale. ➤ print in a book or journal as to make genera read (an edict or nu libel) to a third par
– DERIVATIVES **publi**
– ORIGIN ME: from *publicare* 'make pul

in ● prep. **1** expressi surrounded by son sults in being with pressing a period place or a situatio length of time befo place. **5** expressin pressing inclusio

the ● det. **1** denoting mentioned or assur

inite article. ➤ usec that is unique. ➤ (v

expanded ● adj. **1** de cellular structure. **2** stretched into a mes other brittle material

field ● n. **1** an area o with crops or pastur or game. ➤ a large covered in snow or i uct, typically oil or g sphere of activity presenting an item which objects are vie through a piece of ap pants in a contest or ➤ a fielder of specifie escutcheon or of one in which a force suc ive, regardless of the medium.

Mauro Evangelista creará *Troppo Ordine, Troppo Disordine* (2005) y *Cuore di pietra* (2009). El primero cuenta una historia sencilla entre los habitantes de dos mundos "habitados por gente extraña con comportamientos incompatibles": el del orden y el del desorden, que entran en contacto y, un día, deciden cambiar y experimentar el mundo opuesto, resultando imposible distinguir lo ordenado de lo desordenado. Esta historia sencilla es el pretexto que utilizará para, por medio de la técnica del gofrado y el collage, acercar al niño al mundo de las representaciones simbólicas y las primeras experiencias geométricas, numéricas y de teoría de los conjuntos, como confesó el mismo Mauro: "La historia simple es en realidad casi una excusa para poner en práctica, con el uso de materiales, diferentes composiciones".(15)

Mauro Evangelista pensaba que la sencillez y el poder evocador de una imagen son las herramientas más eficaces de las que se dispone para poder lograr una experiencia profunda en la lectura de un libro táctil. *Cuore di pietra*, por ejemplo, es un muestra de trampolín para la imaginación; en el que, a través de la naturaleza evocadora de las imágenes hápticas, se logra transmitir a los niños la belleza de la naturaleza y toda la brutalidad humana. El libro narra la historia de una roca un poco especial porque está dotada de sensibilidad para el placer y el dolor. Una historia que empezó con sólo un pequeño trozo de papel arrugado que estaba accidentalmente en la mesa de trabajo del artista. Mauro Evangelista se dio cuenta que ese papel, después de haber perdido sus características originales, se prestaba a representar un material completamente diferente, inclusive un personaje real. En la historia, la piedra "siente" el mundo que le rodea: el calor del sol, la lluvia, la suave hierba, las serpientes sinuosas..., por lo que no utiliza el papel para reproducir la realidad sino un estado de ánimo, un sentimiento relacionado con la presencia de otros elementos. Es decir, recurre a la abstracción, la sencillez y el papel para evocar esos sentimientos; como en la escena en que la piedra es golpeada por un escultor, representada por una superficie intervenida con cortes, abrasiones y perforaciones que, al contacto con los dedos del lector, es capaz de sugerir el dolor físico, el temblor y el sufrimiento.

(15)
Evangelista, Mauro. *op. cit.*, p. 7.

Sistemi di comunicazione

Por su parte, la artista suiza Annick Glauser es la autora de Lya (2012), un libro en el que utilizó la técnica del gofrado y un sutil juego de formas para crear las imágenes hápticas. De todos modos, se trata de un Libro-Arte de edición numerada, que ofrece experiencias visuales y/o táctiles. A su vez, para permitir el intercambio entre los lectores videntes y los lectores con discapacidades visuales o ciegos, el texto poético se encuentra en Braille e impreso en negro.

Les Doigts Qui Rêvent también realiza co-ediciones con otras editoriales. Este es el caso de *Rien à voir*,(16 y 17) un libro co-editado con la editorial suiza Quiquandquoi. Sybille Frei, su autora, inicia el libro con el título "Rien à voir" (Nada que ver) y termina con una cita de Rémi Zaugg, prolongación del pensamiento de Paul Klee: "J'ai vu ce que je croyais invisible" (Yo ví lo que pensé invisible). Entre ambos se encuentra el espacio de la obra, conformado por diez páginas de cartón grueso que, gradualmente, pasarán del blanco de la primera página al negro de la última; y que se encuentran separadas por páginas de plástico transparente. Sybille coloca una venda elástica en el libro, a modo de faja, para invitar al niño vidente que se tape los ojos y experimente las mismas sensaciones que un no vidente,

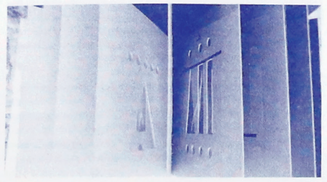


Fig. 7.
Sybille Frei
Rien à voir, 2007.

Davide Antolini

assemble ● v. **1** come or bring together **2** fit together the component parts of.

publish ● v. **1** prepare and issue (a book, journal, or piece of music) for public sale. ➤ print in a book

in ● prep. **1** expressi surrounded by son suits in being with pressing a period place or a situatio length of time befo **place 5** expressing pressing inclusio

the ● det. **1** denoting mentioned or assur

nite article. ➤ usec that is unique. ➤ (v

expanded ● adj. **1** de cellular structure. stretched into a mes other brittle material

field ● n. **1** an area o with crops or pastur or game. ➤ a large covered in snow or i uct, typically oil or g sphere of activity presenting an item which objects are vis through a piece of ap pants in a contest or ➤ a fielder of specifie escutcheon or of one in which a force suc ive, regardless of the medium.

com nomia de unido.

al pasar los dedos a través de los troqueles de las páginas, al descubrir las formas, al contar con los dedos del 1 al 10. Los números romanos se han cortado en la página y las árabes están impresas.[fig. 9] No obstante, estas últimas pueden ser sentidas si se posee una gran sensibilidad táctil, debido al barniz que las recubre. De todos modos, las cifras también se presentan en Braille en la esquina inferior derecha de cada página.

Aparte de estas editoriales, también podemos encontrar libros táctiles auto-editados como, por ejemplo, *Sous les doigts* y *Compte avec les doigts*. El artista francés Flavie Cournil es el autor de *Sous les doigts*, un libro de 2007, construido con páginas blancas cubiertas con parafina para ser leído con los ojos cerrados. *Compte avec les doigts*[fig. 9] es un Libro-Arte de la artista francesa Cyprienne Kemp, quien defiende el libro de artista como disciplina artística por derecho propio. El libro, auto-editado por su editorial Obriart Editions, presenta formas que asemejan clavos realizadas mediante la técnica del gofrado a las que se le ha aplicado color posteriormente. Una cifra en Braille y otra en arábigo se encuentran, también gofradas, en la esquina inferior derecha de la página.[fig. 10] Como se ha visto en los otros libros, la elección del papel es fundamental para que la experiencia táctil sea agradable; en este caso la artista elegiría un papel Arches. El libro se compone de una misma forma gofrada que va aumentando en número en cada página, desde el 1 al 10. De tal forma que los dos números de la parte inferior de cada página guardan relación con el número de formas que hay en la página. Sin embargo, el niño, tocando las formas, no sólo aprende el número sino también percibe el hueco y el relieve, y los videntes también los colores.

Concluiré diciendo que, al contrario del Arte de los Museos donde niños y adultos invidentes no pueden tocar nada,[16] estos Libros-Arte posibilitan el acercamiento hacia el fenómeno artístico a estas personas porque brindan la posibilidad de ser tocadas. Son obras que solicitan una lectura privada de sus formas, superficies y volúmenes. Al mismo tiempo, los Libros-Arte táctiles ofrecen experiencias estéticas a niños y adultos videntes, mostrándoles el camino de una visión más profunda: la visión obtenida por el tacto.

Ángela Cabrera Molina

sat – dez 2014
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

Sistemi di comunicazione



Fig. 8,
Sybille Frei,
Rien à voir, 2007.



Fig. 10,
Cyprienne Kemp
Compte avec les doigts, 2011.

Davide Antolini

(16)
, la galería táctil del Museo del Louvre;
– 18 de octubre de 2015), primera iniciativa del
cidad visual; o las imágenes táctiles y los recorridos
al de Arte moderno Centre Pompidou.


Sistemi di comunicazione
Fig. 8,
Sybille Frei,
Rien à voir, 2007.
Fig. 9,
Cyprienne Kemp
Compte avec les doigts, 2011.
Fig. 10,
Cyprienne Kemp
Compte avec les doigts, 2011.
Davide Antolini
(16)
Salvo raras excepciones como, por ejemplo, la galería táctil del Museo del Louvre;
la exposición Hoy toca el Prado (20 de enero – 18 de octubre de 2015), primera iniciativa del
Museo del Prado para las personas con discapacidad visual; o las imágenes táctiles y los recorridos
táctiles «Toucher pour voir» del Museo nacional de Arte moderno Centre Pompidou.



Sistemi di comunicazione

Questo disegno a china fa parte del ciclo di miei lavori sui giochi che facevamo da bambini, in strada, appena finita la seconda guerra mondiale.

Uno di questi giochi era il telefono: due bicchieri di plastica, forati alla base e uniti da un unico pezzo di spago. Giocavamo anche "agli indiani", con arco e frecce.

Telefono
Freccia
Segnali di fumo
Colombi viaggiatori

Questi sono alcuni, fra i molti, modi di lanciare segnali e messaggi che anticamente l'uomo usava.

Certamente la tecnica (le tecnologie) ha facilitato e migliorato il nostro modo di vivere, ma ha sicuramente frenato le nostre attività senso-motorie. Solamente l'attività sportiva si avvicina vagamente al piacere che ci possono dare i sensi quando sono attivi, vivaci, in connessione tra loro e non semi-addormentati.

Siamo abili solamente nell'usare il dito per la tastiera, e attivi per mangiare e bere mille schifezze.
E' come se tagliassimo i baffi al gatto o tappassimo il naso al cane.

L'esperienza estetica, come l'esperienza sportiva, ci aiuta a stare meglio: l'esperienza solo intellettuale, concettuale, è importante, ma troppo legata alla seggiola ed -oramai- sempre più al pc.

Dobbiamo dunque usare sempre più le nostre mani, il nostro corpo sia per produrre che per consumare esperienze.

Davide Antolini

Comunicar, expresar y representar en el dibujo es el camino más directo para expresar el fruto de la percepción y el pensamiento visual. Se proponen coordenadas que estimulen el hallazgo, la selección, la clasificación y el ordenamiento.

Bibliografía

BECKETT, Sandra L., Crossover Picturebooks, New York, Routledge, 2012.

BRIGNANI, Alice; et all., "APTICA: alla scoperta del libro tattile", [Consultado el 22 de Junio de 2015 de www.fizz.it].

CLAUDET, Philippe, "Lire du bout des doigts", Magazine Ricochet-jeunes.org [Consultado el 2 de Febrero de 2014 http:// www.ricochet-jeunes.org/]

CURTIL, Sophie,(abril-2004), "Le livre tactile, un territoire à explorer". La Revue Des Livres Pour Ennfants, nº216, pp. 75-82.

DARRAS, Bernard; VALENTE, Dannyelle, (septiembre- 2010), "Icones visuelles et « Icones haptiques » : les images et les dessins tactiles dans le contexte perceptif des personnes aveugles", Terra Haptica, nº1, pp. 7-22.

EVANGELISTA, Mauro. "Esperienze tattili nella scuola e nell'editoria". Conferencia realizada dentro del marco de la Jornada de formación "Libri che prendono forma" (Libros que toman forma), el 17 de marzo de 2010 en Roma, y organizada por el Centro de Servicios de Educación y el Museo del Territorio (S'ed), en colaboración con la Federación Nacional de Instituciones de Ciegos. [Consultado el 28 de Febrero de 2014 de http://www.sed.beniculturali.it/]

PAUBEL, Sara, (septiembre – 2002), "Ali ou Léo?". La Revue des Livres pour Enfants, nº206, pp. 111-112.

TANNENBAUM, Bárbara, "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje: Aspectos formales del libro de artista", en Libros de artistas, Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1982, pp. 18-24.



Cuando los cuadernos vuelan

Sobre los cuadernos

Los cuadernos son el proceso de construcción y realización de una idea. Debemos buscar, obtener, procesar y comunicar información. Normalmente lo haremos a través del dibujo, entendido este como pensamiento, representación y comunicación.

El proceso de dibujar comprende ver y observar, la forma de mirar actúa en el instante y se guarda en la memoria para el futuro. Recordar, pensar e imaginar permite que los signos gráficos o plásticos se materialicen en formas, colores, texturas... almacenándose en nuestra memoria visual convirtiéndose en el testigo de aquello que se ha visto y como se ha percibido. Si dibujamos de memoria pondremos en práctica el conocimiento visual guardado, siendo, la esencia, lo más interesante que se encontró en la realidad observada, los rasgos más significativos.
Comunicar, expresar y representar en el dibujo es el camino más directo para expresar el fruto de la percepción y el pensamiento visual. Se proponen coordenadas que estimulen el hallazgo, la selección, la clasificación y el ordenamiento.

[Consultado el 28 de Febrero de 2014 de http://www.sed.beniculturali.it/]

PAUBEL, Sara, (septiembre – 2002), "Ali ou Léo?". La Revue des Livres pour Enfants, nº206, pp. 111-112.

TANNENBAUM, Bárbara, "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje: Aspectos formales del libro de artista", en Libros de artistas, Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1982, pp. 18-24.

Manuel Estrada, diseñador (Madrid, 1953) a propósito de la exposición "*Donde nacen las ideas. Cuadernos del Equilibrista*", que comienza su andadura en el CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria en junio de 2010, nos dice que "Las ideas nacen en nuestra cabeza. Y no hay una receta para hacerlas nacer. No podemos dar al ON para que las ideas salgan. Y es precisamente este trabajo, el de buscar, promover, incitar el nacimiento de las ideas, uno de los más importantes, sino el más importante de los trabajos de un diseñador.... Ahora bien. Yo, después de años buscando mis propias ideas, hay dos cosas que tengo claras: La primera es que para encontrar una idea hay que buscarla. Y cuanto más denodadamente, más éxito tienes. Y lo segundo, es que el músculo de búsqueda se desarrolla o se atrofia como todos los demás músculos. Como la mano para dibujar. Y los cuadernos sirven, más que para apuntarlas, para provocarlas. La mano, en ese sentido, es para mí un elemento conector de la cabeza privilegiado. Como una especie de sismógrafo que expresa la actividad".(1, fig. 1)

Fig. 1
Manuel Estrada
Donde nacen las ideas, 2010



A través de la entrevista realizada a Manuel Estrada, podemos ver que los cuadernos tienen la capacidad de ser construcción de memoria y referencia. Su función textual y visual hace que los textos se consideren como imágenes teniendo éstas un valor de texto, donde el boceto es considerado como la parte más importante del proceso, expresándose la primera idea a través del dibujo. "A veces, algunos de estos dibujos primeros, nacen tan frescos, que resultan difícil conseguir que mantengan esa frescura en su proceso de acabado".(2)

Por eso, debemos enfatizar el proceso creativo de los artistas y su capacidad reveladora de las primeras ideas. Los bocetos son claves para el trabajo de cualquier artista. Sirven para emprender un camino y descubrir hasta donde se puede llegar. No tienen la presión de un trabajo bien definido y permiten poner en práctica la experimentación y el hallazgo. "Mis cuadernos están hechos para mí mismo y son varias cosas a la vez, cuadernos con notas, o de campo. Cuadernos de bocetos o almacenes de material gráfico apto para ser usado en la ocasión adecuada. Son todos diferentes y no siguen ningún orden. Se mezclan en ellos notas de reuniones ordenadas y metódicas con dibujos hechos en la búsqueda de un logo o de un cartel. Páginas sin una sola palabra, suceden a páginas sin un solo dibujo. Un collage hecho con restos de una ilustración o algún encargo, cazado al vuelo, podríamos decir".(3)

---

(1)
Estrada, Manuel. *Donde nacen las ideas. Cuadernos del equilibrista* [Consultado el 29.07.2015 de http://manuelestrada.com/press?s=2]. En una gran pared, los visitantes pudieron hojear 266 facsímiles de los cuadernos de bocetos originales de Manuel Estrada.
Después de inaugurarse en Las Palmas de Gran Canaria, la exposición viajó a Helsinki, Berlín, Lisboa, Miami y Nueva York.

(2)
Ibíd.

(3)
Ibíd.

Sin embargo, otros creadores trabajan a partir de otros modelos. Desde otra posición Daniel Verbis, (León, 1968), artista invitado en la cuarta edición de Masquelibros, trabaja el cuaderno con la intención de apuntar y dibujar todo lo que se le va ocurriendo en el momento, desarrollando un proceso de almacenamiento y seriación como estrategia de creación y comunicación.

En la muestra se pudo apreciar desde sus clasificadores de los años noventa, carpetas y subcarpetas fundamentadas meticulosamente con documentos de las exposiciones que va haciendo, hasta los cuadernos, auténticas obras de ingeniería, considerados por el autor como diarios gráficos, donde cada página está especialmente cuidada, no permitiéndose arrancar ninguna hoja, con lo que cada una le obliga a trabajar de modo reflexivo.
Dibujo y caligrafía se van mezclando muy libremente, mientras que, en paralelo se va construyendo el libro de artista sin pretender un conjunto de pliegos de papel, doblados y cosidos en forma de libro, sino desarrollar todo un proceso de clasificación. Entre el 2000 y el 2005 realizó unos cincuenta cuadernos. El autor reconoce que al final dejó este formato porque le obsesionaba la idea de acumular cuadernos y el deseo de acabarlos condicionaba sus otros trabajos, así que se pasó al formato clasificador de fundas de plástico donde se archivan fotos, recortes, bocetos, anotaciones, dibujos, etc., como procedimiento particular de trabajo y creación.(4)
Enrique Flores, ilustrador (Badajoz, 1967), trabaja para diferentes medios, entre ellos el periódico El País, y publica todo su material en el blog (*4ojos.com/blog*). Ha viajado con sus lápices de colores por diferentes países del mundo, Cuba, India o África son algunos de ellos, publicando sus cuadernos de viaje del Este y el Oeste.
Pero desde que comenzaron los movimientos de la crisis y el tiempo que duró la acampada del movimiento 15M en la Puerta del Sol de Madrid, se convirtió en el cronista principal, recogiendo en los "*Cuadernos de Sol*" todo lo que ocurría en la calle. Mostraba pequeñas escenas de agrupaciones de indignados debatiendo, en actitud asamblearia, haciendo las labores domésticas, durmiendo bajo los toldos.

Como dijo el propio Flores "Como hablamos de dibujos, se nos viene a la cabeza la palabra arte. Pero podemos pensar que se trata más bien de una experiencia periodística.... Yo llevo siempre en mi vida un diario, desde hace ya muchísimos años. Igual que otros llevan diarios escritos, yo llevo un diario dibujado... Los hago con rotuladores que llevo cargados de acuarelas, para mí es algo muy cómodo, a lo que estoy muy acostumbrado. Nunca utilizo lápiz previo. Es decir, hago dibujos a la primera, sin bocetos. En mi caso, el boceto es el dibujo final. Creo que eso transmite muy bien la velocidad y el vértigo que tienen la calle y las acciones. Uso colores brillantes, casi sin mezclar. Pienso que eso le viene bien a las escenas. No son dibujos terrosos, muy elaborados, con muchos matices. En general utilizo cualquier cosa que me permita dibujar en condiciones muy precarias, de noche, de pie, en manifestaciones donde la gente empuja...".(5)

(4)
Moraleja, Raquel. *Entrevista Daniel Verbis, artista invitado MASQUELIBROS 2015* [Consultado el 30.07.2015 de http://masquelibrosferia.blogspot.com.es/2015/04/entrevista-daniel-verbis-masquelibros.html]

(5)
Fernández Savater, Amador. *Enrique Flores: "Mis dibujos están más cerca del streaming que de la obra de arte»*. El Diario 07.02.2014 [Consultaco el 30.07.2015 de http://www.eldiario.es/interferencias/Enrique_Flores-dibujos-streaming_6_226487362.html]

Pep Carrió, diseñador gráfico, ilustrador y artista plástico (Palma de Mallorca, 1963) comenta que "suele tener tres tipos de cuadernos: un cuaderno de bocetos que rellena todos los días desde 2007 con imágenes o dibujos sin un estilo concreto, su pequeña libreta al lado del teléfono, donde deja pequeños dibujos mientras está hablando y un tercer cuaderno destinado a recopilar información y pruebas para sus proyectos del estudio".(4) En 2012 Pep Carrió presentó una amplia antológica de las imágenes de sus cuadernos realizados entre 2007 y 2011, sus diarios visuales, en un volumen bajo el título *Los días al revés*. Hace referencia a los cuadernos "como laboratorios portátiles donde podemos dejarnos llevar por impulsos más personales, donde es posible experimentar sin tener en cuenta al espectador, un compromiso que se adquiere con uno mismo, con la intención de dejarte llevar por las primeras ideas que surgen de tu cabeza".(7, fig. 2)



Fig. 2
Pep Carrió
Los días al revés, 2009

Los cuadernos relatan pensamientos, viajes, películas que se han visto o libros que se han leído. Isidro Ferrer, ilustrador y diseñador gráfico, (Madrid, 1963) confiesa que "dibuja igual que respira, sin conocimiento pero con consciencia y sus cuadernos son como diarios en los que escribe listas, listas de tareas o de la compra, anota números de teléfonos, películas que ha visto o libros que quiere leer, los cuadernos sirven para ordenar su propio caos".(8)

En 2001 expone sus cuadernos privados en la exposición "*Caprichos*" y en 2002 dedica exclusivamente la exposición "*Paisaje diario*" a los cuadernos de trabajo. En 2004 se publica "*La galería legítima*", libro que recoge los diarios ilustrados a modo de cuaderno de campo, convirtiéndose en un libro-objeto a todo color de 160 páginas en el que se contemplan sus cuadernos como si de un libro se tratara. "Los cuadernos privados que Isidro Ferrer ha rellenado durante estos últimos años responden a un concepto fundamental en la composición de un libro: la selección y por tanto, la renuncia. De todo lo producido en la intimidad, en ese espacio en el que nada se comparte, al que solo tiene acceso el propio yo, Isidro elige algunas briznas para que dejen huella sobre el soporte del cuaderno; el resto, o yace en cajones o ha vuelto a ser pura materia en un vertedero municipal. Los cuadernos de Isidro todavía no son el espectáculo de la realidad, son el billete de entrada".(9)

---

(6)
Rodríguez, Nuria. *Abierto todo el día. Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*. Edita Grupo de Investigación Unit_edición experimental e interactiva, 2013, p. 39.
Los cuadernos presentados en el libro *Abierto todo el día. Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*, pretenden ser un ejemplo de cómo los libros impresos tradicionales pueden convivir con las nuevas tecnologías y servir de soporte para formas innovadoras de conocimiento. Muestra de ello es la exposición itinerante titulada *Pensar con las manos* donde arte y tecnología se fusionan en una exposición interactiva.

(7)
Carrió, *Pep. Los días al revés*. Madrid: La Fábrica, 2012.

(8)
Rodríguez, Nuria. *op. cit.*, p. 40.

(9)
Grassa Toro, Carlos. *Abierto todo el día. Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*. Edita Grupo de Investigación Unit_edición experimental e interactiva, 2013, p. 56.

Pasajero en clase turista

Hemos hablado de los cuadernos como recopilatorios de ideas, como archivos de recolección, como exhibidores de una mirada íntima y personal del proceso creativo, como experiencia periodística, como registro espontáneo a modo de "quehacer" diario... Sin embargo, podríamos añadir otra tipología, los cuadernos de viaje. La exposición "*Rincones, dedicatorias y alguna posta*"[10] es la compilación de una serie de libros de artista que muestran experiencias vividas a través del viaje, primando siempre las emociones.
El origen de los libros expuestos reside en los cuadernos, donde los instantes vividos están redactados en primera persona relatando la faceta privada del viajero; todo queda minuciosamente registrado. Los libros son considerados como espacio donde se piensa, se percibe, se sueña, se recuerda...
Los cuadernos, portadores habituales de ideas, contenedores de hallazgos y de memoria, se convierten en la herramienta para ordenar el viaje, son los administradores del pensamiento estético y las reflexiones más íntimas.

A modo de estrategia se van dibujando los destinos soñados, dando visibilidad a la naturaleza oculta del imaginario escondido. "En los cuadernos de los dibujantes están las imágenes del mundo, el diario visual y el *collage* tangible de la vida, la crónica instantánea de la mirada".[11] La transmisión de experiencias sensoriales por medio de los cuadernos, como soporte del conocimiento, es un intento de reflexión sobre los paisajes vividos. El viaje comienza a los lugares más indómitos del planeta y las visiones se materializan convirtiéndose en el testigo de aquello que se ha descubierto.
La realización de un libro a partir de un viaje tiene como propósito revivir y disfrutar cada instante compartido, rememorando los lugares más significativos, más destacados y las impresiones más personales, siendo el sentido principal las distintas formas de mirar.
"El libro de artista es un objeto de arte y como tal es eminentemente interdisciplinar, se abre a un sinfín de disciplinas y enfoques múltiples. Es también un libro que despierta todos los sentidos y a su vez nos ofrece la libertad creativa desnuda de quien lo concibe".[12]
El libro como viaje: "a través de la fantasía los libros han relatado las exploraciones más inverosímiles de todos los continentes de ficción.

Los viajes requieren un tiempo y una intensidad. Pueden ser un paseo, un éxodo, una odisea, un periplo... Cada uno de ellos una aventura y una manera diferente de vivir el tiempo y el espacio".[13]
Los grandes medios de comunicación masivos han llegado a los lugares más recónditos soñados por el hombre, despertando los sentidos y el interés por penetrar en la realidad. Por ello, cuando emprendemos un gran viaje, parte esencial del equipaje es el cuaderno de campo, nuestro diario visual, donde se irán recreando los instantes
res y gentes que dejen cons-
cada rincón se compone una

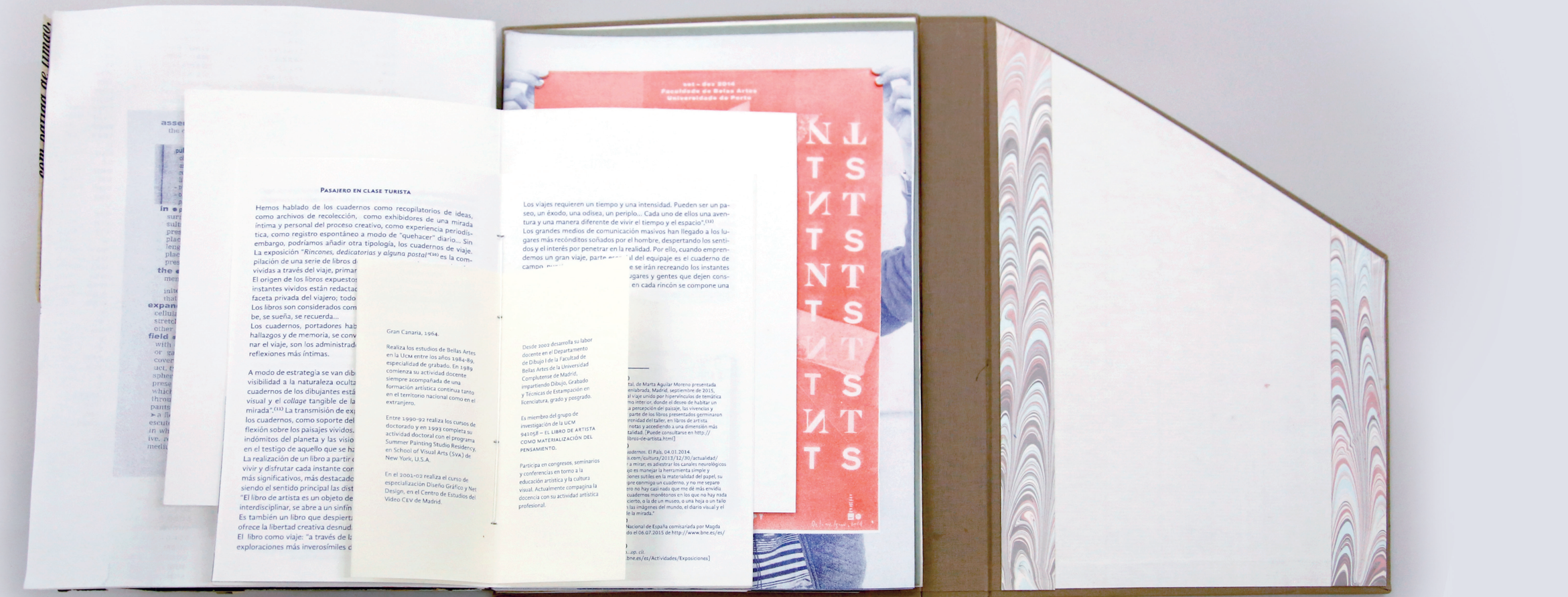
Marta Aguilar Moreno

e Marta Aguilar Moreno presentada
rada, Madrid, septiembre de 2015.
e unido por hipervínculos de temática
terior, donde el deseo de habitar un
cepción del paisaje, las vivencias y
e de los libros presentados germinaron
ad del taller, en libros de artista
s y accediendo a una dimensión más
d. [Puede consultarse en http://
-de-artista.html]

mos. El País, 04.01.2014.
n/cultura/2013/12/30/actualidad/
rar, es adiestrar los canales neurológicos
manejar la herramienta simple y
s sutiles en la materialidad del papel, su
onmigo un cuaderno, y no me separo
o hay casi nada que me dé más envidia
ernos monótonos en los que no hay nada
s, o la de un museo, o una hoja o un tallo
imágenes del mundo, el diario visual y el
mirada."

nal de España comisariada por Magda
06.07.2015 de http://www.bne.es/es/

cit.
es/es/Actividades/Exposiciones]



Pasajero en clase turista

Hemos hablado de los cuadernos como recopilatorios de ideas, como archivos de recolección, como exhibidores de una mirada íntima y personal del proceso creativo, como experiencia periodística, como registro espontáneo a modo de "quehacer" diario... Sin embargo, podríamos añadir otra tipología, los cuadernos de viaje. La exposición *"Rincones, dedicatorias y alguna postal"*(10) es la compilación de una serie de libros d
vividas a través del viaje, primar
El origen de los libros expuestos
instantes vividos están redactad
faceta privada del viajero; todo
Los libros son considerados com
be, se sueña, se recuerda...
Los cuadernos, portadores hab
hallazgos y de memoria, se conv
nar el viaje, son los administrad
reflexiones más íntimas.

A modo de estrategia se van dib
visibilidad a la naturaleza oculta
cuadernos de los dibujantes está
visual y el *collage* tangible de la
mirada".(11) La transmisión de ex
los cuadernos, como soporte del
flexión sobre los paisajes vividos,
indómitos del planeta y las visio
en el testigo de aquello que se h
La realización de un libro a partir
vivir y disfrutar cada instante con
más significativos, más destacado
siendo el sentido principal las dist
"El libro de artista es un objeto de
interdisciplinar, se abre a un sinfín
Es también un libro que despiert
ofrece la libertad creativa desnud
El *libro* como viaje: "a través de l
exploraciones más inverosímiles c

Los viajes requieren un tiempo y una intensidad. Pueden ser un paseo, un éxodo, una odisea, un periplo... Cada uno de ellos una aventura y una manera diferente de vivir el tiempo y el espacio".(12)
Los grandes medios de comunicación masivos han llegado a los lugares más recónditos soñados por el hombre, despertando los sentidos y el interés por penetrar en la realidad. Por ello, cuando emprendemos un gran viaje, parte
l del equipaje es el cuaderno de
e se irán recreando los instantes
gares y gentes que dejen cons-
en cada rincón se compone una

Gran Canaria, 1964.

Realiza los estudios de Bellas Artes en la UCM entre los años 1984-89, especialidad de grabado. En 1989 comienza su actividad docente siempre acompañada de una formación artística continua tanto en el territorio nacional como en el extranjero.

Entre 1990-92 realiza los cursos de doctorado y en 1993 completa su actividad doctoral con el programa Summer Painting Studio Residency, en School of Visual Arts (SVA) de New York, U.S.A.

En el 2001-02 realiza el curso de especialización Diseño Gráfico y Net Design, en el Centro de Estudios del Video CEV de Madrid.

Desde 2002 desarrolla su labor docente en el Departamento de Dibujo I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, impartiendo Dibujo, Grabado y Técnicas de Estampación en licenciatura, grado y posgrado.

Es miembro del grupo de investigación de la UCM 941058 – EL LIBRO DE ARTISTA COMO MATERIALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO.

Participa en congresos, seminarios y conferencias en torno a la educación artística y la cultura visual. Actualmente compagina la docencia con su actividad artística profesional.

oct – dez 2014
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

Pasajero en clase turista

Hemos hablado de los cuadernos como recopilatorios de ideas, como archivos de recolección, como exhibidores de una mirada íntima y personal del proceso creativo, como experiencia periodística, como registro espontáneo a modo de "quehacer" diario... Sin embargo, podríamos añadir otra t[illegible]onía, los cuadernos de viaje. La exposición "*Rincones, dedicator*[illegible]" [10] es la compilación de una serie de libros d[illegible] vividas a través del viaje, priman[illegible]
El origen de los libros expuestos [illegible] instantes vividos están redactad[illegible] faceta privada del viajero; todo [illegible]
Los libros son considerados com[illegible] be, se sueña, se recuerda...
Los cuadernos, portadores hab[illegible] hallazgos y de memoria, se conv[illegible] nar el viaje, son los administrad[illegible] reflexiones más íntimas.

A modo de estrategia se van dib[illegible] visibilidad a la naturaleza oculta[illegible] cuadernos de los dibujantes está[illegible] visual y el *collage* tangible de l[illegible] mirada".[11] La transmisión de ex[illegible] los cuadernos, como soporte de [illegible] flexión sobre los paisajes vividos [illegible] indómitos del planeta y las visic[illegible] en el testigo de aquello que se h[illegible]
La realización de un libro a partir [illegible] vivir y disfrutar cada instante co[illegible] más significativos, más destacad[illegible] siendo el sentido principal las *dis*[illegible]
"El libro de artista es un objeto d[illegible] interdisciplinar, se abre a un sinfín [illegible]
Es también un libro que despiert[illegible] ofrece la libertad creativa desnud[illegible]
El libro como viaje: "a través de [illegible] exploraciones más inverosímiles [illegible]

Los viajes requieren un tiempo y una intensidad. Pueden ser un paseo, un éxodo, una odisea, un periplo... Cada uno de ellos una aventura y una manera diferente de vivir el tiempo y el espacio".[12]
Los grandes medios de comunicación masivos han llegado a los lugares más recónditos soñados por el hombre, despertando los sentidos y el interés por penetrar en la realidad. Por ello, cuando emprendemos un gran viaje, parte esencial del equipaje es el cuaderno de campo, nuestro diario visual, donde se irán recreando los instantes vividos, impresiones, emociones, lugares y gentes que dejen constancia de los momentos solazados; en cada rincón se compone una imagen digna de ser recordada.

---

(10)
Exposición Rincones, dedicatorias y alguna postal, de Marta Aguilar Moreno presentada en CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada, Madrid, septiembre de 2015, tiene el propósito de visualizar una aproximación al viaje unido por hipervínculos de temática y procedencia diversa. Un viaje tanto concreto como interior, donde el deseo de habitar un espacio adquiere un protagonismo considerable. La percepción del paisaje, las vivencias y reflexiones queda latente en la muestra. La mayor parte de los libros presentados germinaron como cuadernos de viaje para convertirse, en la serenidad del taller, en libros de artista únicos, sobrepasando el concepto de cuaderno de notas y accediendo a una dimensión más amplia, que contempla la forma libro como una totalidad. [Puede consultarse en http://martaaguilarmoreno.blogspot.com.es/2014/12/libros-de-artista.html]

(11)
Muñoz Molina, Antonio. *La fraternidad de los cuadernos*. El País, 04.01.2014. [Consultado el 07.07.2015 de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/30/actualidad/1388427034_678047.html] "Dibujar es aprender a mirar, es adiestrar los canales neurológicos que conectan la pupila, el cerebro, la mano. El dibujo es manejar la herramienta simple y prodigiosa del lápiz, permanecer alerta a las variaciones sutiles en la materialidad del papel, su resistencia, su suavidad, su aspereza. Yo llevo siempre conmigo un cuaderno, y no me separo de él hasta que no he llenado todas sus páginas, pero no hay casi nada que me dé más envidia que los cuadernos de los dibujantes. Los míos son cuadernos monótonos en los que no hay nada más que palabras, si acaso la entrada de algún concierto, o la de un museo, o una hoja o un tallo de hierba. En los cuadernos de los dibujantes están las imágenes del mundo, el diario visual y el *collage* tangible de la vida, la crónica instantánea de la mirada."

(12)
El libro como... Catálogo exposición Biblioteca Nacional de España comisariada por Magda Polo Pujadas. 26.09.2012 – 13.01.2013 [Consultado el 06.07.2015 de http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones]

(13)
El libro como...*op. cit.*
[Consultado el 6.07.2015 de http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones]

Sirva de ejemplo *"Japón, tras la huella de Kunisada"*, un conjunto secuenciado y más bien sistemático de observaciones y dibujos realizados a través de las ventanas del Shinkansen. El cuaderno de campo contiene sellos de estaciones y anotaciones sobre patrimonio cultural, fortalezas, jardines, templos budistas, sintoístas, ryokanes, casas de té... El contenido es secuenciado porque va transcribiéndose a lo largo del viaje, y es sistemático porque el proceso de dibujar se basa en ver, observar y almacenar en la memoria para el futuro. Cuando el cuaderno se materializó en libro, el conocimiento visual guardado reprodujo la esencia de lo más interesante que se encontró en la realidad observada, los rasgos más significativos.(fig 3)



Fig. 3
Japón
Tras la huella de Kunisada, 2008

Pero ¿Dónde nacen los libros? [Cuadernos para auto editar]

Los cuadernos permiten volver atrás en el tiempo. Un viajero incansable es Isidro Ferrer, siempre se acompaña de su cuaderno; por el camino va anotando todo aquello que le produce interés.
"Las esquinas rojas del cuaderno negro", 2010, trata de la aventura del viaje a Shanghái, vía Querétaro, por México y parada... para seguir vía Vancouver... dibujos de aeropuertos, personajes en tránsito, recuento de etiquetas de cervezas, anotaciones... se trata de un cuaderno con multitud de dibujos y muy literario, mostrando la manera de mirar del viajero, de observar y capturar los instantes.(fig 4)

Fig. 4
Isidro Ferrer
Las esquinas rojas del cuaderno negro





"El cuaderno roja", 2011, camino a Buenos Aires, va perfilando ideas durante su programa de viaje; invitaciones a Barcelona, Lisboa, Praga, Las Palmas, Madrid, París, Bogotá, dibuja sobre los personajes que darán vida a *"El cuaderno de Helena"*.[14]

Como viajera curiosa, parte de mi equipaje también lo ocupan los cuadernos. Siempre se encuentra un momento para imaginar y transcribir las vivencias sentidas. Apunté en mi cuaderno: "el paisaje expandido de Tana Toraja atrapa al viajero en su panorámica. Los Torajas habitan el vasto y agreste paisaje de las tierras altas del sur de Sulawesi demostrando que hay vida después de la muerte a través de sus ritos fúnebres". *"El cementerio de los niños"* es el título del cuaderno de viaje concebido en 2012, tras realizar una incursión en algunas de las islas de Indonesia, donde quedaron inmortalizadas escenografías de lugares alejados de los circuitos turísticos; el aire frío enigmático y el bosque abigarrado de bambús fueron imágenes recogidas con minuciosa insistencia en el cuaderno.

Durante el curso académico siguiente al viaje, se planteó, como propuesta de aula, trabajar a partir de un cuaderno de viaje, impartiéndose, a la vez, el taller *"Donde habito: Imaginarios y construcción del espacio a través del dibujo y la fotografía"*.

La actividad consistió en la práctica de la metodología Fotovoz, herramienta de comunicación de experiencias y realidades sobre diferentes aspectos de nuestra vida cotidiana. El objetivo condujo a construir relatos a partir de diferentes dibujos y fotografías de forma colectiva, dando visibilidad a las formas en las que percibimos y transformamos los espacios habitables, las formas de ocupación y construcción del mundo que nos rodea.

La experiencia, a modo de pretexto, se recogió en formato libro de artista, permitiendo alcanzar los lugares con el deseo de ver con nuestros propios ojos lo que tantas veces hemos soñado. Como libro auto editado resultó el ejemplar único *"El bosque donde habito"*.[15]

---

(14)

Forriols, Ricardo. *Abierto todo el día. Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*. Edita Grupo de Investigación Unit_edición experimental e interactiva, 2013. p. 74-138.

(15)

Aguilar Moreno, Marta. *El bosque donde habito*. Libro de artista compuesto de ocho monotipos realizados con la técnica collagraph iluminados a mano. 62 x 62 cm [libro] 60 x 60 cm. a sangre [imagen] sobre papel Fabriano, 2013.

El cuaderno amarillo acumula imágenes y anotaciones que no se percibirán en la versión definitiva, pero que dan cuerpo al libro *"Mente y materia. De lo que produce el amor y la carne"*.[16]

En él se propone un viaje interior como introversión.

A modo de diario íntimo, considerado como una tipología particular del libro en la que confluyen la crónica cotidiana, el examen de conciencia y la confesión. Se hace un recorrido por las impresiones y sucesos vividos que rodean los acontecceres personales. Lejos de realizar un diario ilustrado como registro de cotidianeidad, a través de un discurso elocuente, se cuenta la vida con emociones visuales, sentimientos, experiencias, geometría, luz y color, sondeando los límites de la interioridad a través del formato libro de artista.[fig 5]



Fig. 5
Isidro Ferrer
Las esquinas rojas del cuaderno negro

Se puede leer en la última anotación: "el adentrarse en un paisaje desconocido supone, muchas veces, oír sonidos y ruidos nunca anteriormente escuchados. El viento está en calma, no cantan los pájaros ni los insectos se descubren. El leve murmullo de la estela hacia el norte es el único ruido por defecto. Comienza el ascenso por el envolvente Delta del Mekong, nos fundimos en idílicos paisajes por tierras vietnamitas. El silencio se rompe bruscamente y las luciérnagas brillan en el espesor de la orilla inundando la escena con su luminoso canto". Las sensaciones vividas quedan recogidas en el libro *"Los sonidos del arrozal"*, transmitiendo su propia identidad, haciendo único el lugar.(17)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos visto a diseñadores, ilustradores, dibujantes o artistas siempre acompañados de un pequeño cuaderno donde anotan y dibujan palabras, realizan imágenes, recortan y pegan diversos materiales, concluyendo que el hecho creativo es algo fugaz que necesita ser atrapado al instante.

Algunos de los destinos soñados se materializan en hermosas postales viajeras, pero simplemente son guardadas como imágenes secuenciadas que tratan de narrar una historia coherente ocupando el fondo de un disco duro; sin embargo, los cuadernos incitan a sustituir sus páginas por lienzos con un formato de desarrollo lineal de libro ensimismado en un diálogo íntimo.

Tal es el caso que, el panorama de hoy nos invita a conocer los espacios privados de creación, llamémosle cuadernos, a través de publicaciones impresas o virtuales y exposiciones. La creciente demanda de exhibiciones de los cuadernos de los artistas hace que, lo que antes era privado, ahora se presente como herramienta de trabajo, mostrando públicamente los estados intermedios de la obra final, proponiendo conocer el contexto de creación para acercarse mejor al autor.

(17)
Aguilar Moreno, Marta. *Los sonidos del arrozal*. Libro de artista realizado con la técnica collagraph iluminado a mano. 11 x 32 cm [libro] 31,5 x 236,5 cm. a sangre [imagen]. Ejemplar único. 2009-10.

Como consecuencia, los cuadernos se elevan a la categoría de obra de arte, se genera un mercado y la pretensión de adquirir una pieza única, íntima e intransferible es deseo de cualquier coleccionista.

A través de algunos ejemplos, es intención mostrar el contenido ilimitado del libro de artista como viaje y su origen, los cuadernos, ya que el libro, tal como lo conocemos, nunca desaparecerá sino todo lo contrario, se potencia y se convierte en un objeto tremendamente sensual.

MARTA AGUILAR MORENO



Se han superado muchos inconvenientes, obstáculos y adversidades pero es que, además, el resultado es sorprendente o, siguiendo con el juego de los tripis, ¡alucinante! Los fotolibros españoles han tenido repercusión internacional (con varios de ellos seleccionados como libros del año en diversos certámenes) y han dibujado un panorama de ebullición creativa del que aquí vamos a dar un pequeño testimonio.



Javier Pérez Iglesias

...S TRIPAS TRIPIS

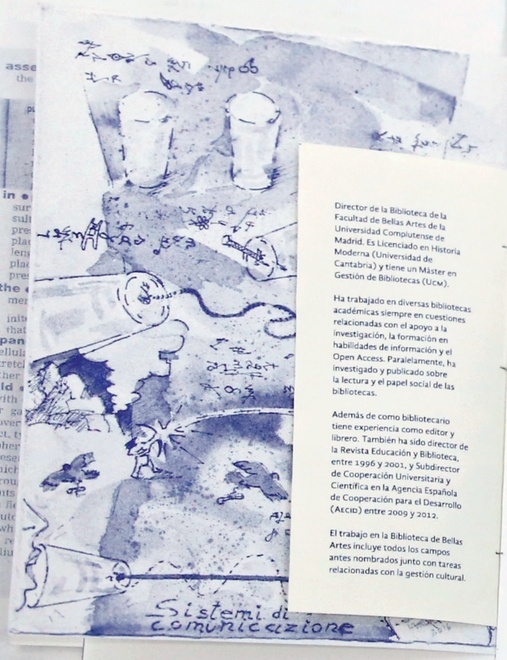
...FOTOLIBRO ESPAÑOL A PARTIR
...BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE
...DE LA UCM (MADRID)

...e dice "Hacer de tripas corazón". Se
...erar el miedo ante una situación ad-
...cemos como si no pasara nada. Como
...según tradiciones antiguas, alojamos
...lo cambiamos por otras vísceras en
...nos dejar de lado el sentir para afron-

...ga con esa expresión, es una cita sa-
...do de conversación, entre Jon Uriar-
...no y Horacio Fernández que se titula
...vo de la exposición "Fotolibros. Aquí
...ación Foto Colectania, en Barcelona,
...lio de 2014.
...rafo y diseñador, autor de *Hellsinki*)
...a ocurrido con el fotolibro español
...ha sido importante la capacidad de
...razón" a lo que Horacio Fernández
...o y comisario) responde:

...sto el resultado, más que hacer de tripas corazón ha sido hacer de tripas tripis"

Se han superado muchos inconvenientes, obstáculos y adversidades pero es que, además, el resultado es sorprendente o, siguiendo con el juego de los tripis, ¡alucinante! Los fotolibros españoles han tenido repercusión internacional (con varios de ellos seleccionados como libros del año en diversos certámenes) y han dibujado un panorama de ebullición creativa del que aquí vamos a dar un pequeño testimonio.



Director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es Licenciado en Historia Moderna (Universidad de Cantabria) y tiene un Máster en Gestión de Bibliotecas (Ucm).

Ha trabajado en diversas bibliotecas académicas siempre en cuestiones relacionadas con el apoyo a la investigación, la formación en habilidades de información y el Open Access. Paralelamente, ha investigado y publicado sobre la lectura y el papel social de las bibliotecas.

Además de como bibliotecario tiene experiencia como editor y librero. También ha sido director de la Revista Educación y Biblioteca, entre 1996 y 2001, y Subdirector de Cooperación Universitaria y Científica en la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (Aecid) entre 2009 y 2012.

El trabajo en la Biblioteca de Bellas Artes incluye todos los campos antes nombrados junto con tareas relacionadas con la gestión cultural.

HACER DE LAS TRIPAS TRIPIS

Varias derivas por el fotolibro español a partir de la colección del a Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Ucm (Madrid)

Hay una expresión española que dice "Hacer de tripas corazón". Se utiliza cuando es necesario superar el miedo ante una situación adversa y, para seguir adelante, hacemos como si no pasara nada. Como el corazón es el órgano donde, según tradiciones antiguas, alojamos los sentimientos, decimos que lo cambiamos por otras vísceras en una situación en la que necesitamos dejar de lado el sentir para afrontar las dificultades.
El título de este artículo, que juega con esa expresión, es una cita sacada de un ensayo, creado a modo de conversación, entre Jon Uriarte, Cristina De Middel, Eloi Gimeno y Horacio Fernández que se titula *Libro*, y que se publicó con motivo de la exposición "Fotolibros. Aquí y ahora" presentada en la Fundación Foto Colectania, en Barcelona, entre el 13 de mayo y el 30 de julio de 2014.
En ese texto Eloi Gimeno (fotógrafo y diseñador, autor de *Hellsinki*) dice que para entender lo que ha ocurrido con el fotolibro español debemos tener en cuenta que "ha sido importante la capacidad de improvisar, de hacer de tripas corazón" a lo que Horacio Fernández (estudioso de la fotografía, crítico y comisario) responde:

"visto el resultado, más que hacer de tripas corazón ha sido hacer de tripas tripis"

Se han superado muchos inconvenientes, obstáculos y adversidades pero es que, además, el resultado es sorprendente o, siguiendo con el juego de los tripis, ¡alucinante! Los fotolibros españoles han tenido repercusión internacional (con varios de ellos seleccionados como libros del año en diversos certámenes) y han dibujado un panorama de ebullición creativa del que aquí vamos a dar un pequeño testimonio.

Y es que en todo esto del fotolibro español hay muchos fenómenos curiosos, mucha imaginación, mucha superación y muchos logros. Ahora mismo, los fotolibros parecen haberse convertido en un fenómeno de moda. Pero, por encima de la tinta que se gasta en contarlo, de las mesas de novedades llenas de ejemplares, de las exposiciones que generan y del número creciente de artistas que se apuntan a esta manera de expresarse, estamos ante un panorama en el que lo que prima son las ganas de contar.

¡Atención! Estamos hablando de libros

Sí, como bibliotecario, por muy híbridas y tecnológicas que sean ahora las bibliotecas, no puedo dejar de sentir una cierta emoción al entrar en este terreno que trata de libros. Pero no de cualquier libro sino de esa categoría especial que llamamos libros de artista.
Una definición de libro que nos interesa para introducir esta muestra es la que hizo Ulises Carrión (San Andrés de Tuxtla, Veracruz, 1941 - Ámsterdam, 1989) que en su artículo, *El nuevo arte de hacer libros*, nos dejó las siguientes reflexiones:

"Un libro es una secuencia de espacios.
Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente:
un libro también es una secuencia de momentos"

"Un libro puede ser el recipiente accidental de un texto [...]"

"Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra a esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros"

Es decir, nos interesan esas expresiones artísticas actuales que se producen en forma de publicación, de libro, que tienen la misma intención, y el mismo peso, que otras formas de expresión artística.
Matizando un poco más, esta historia que les voy a contar tiene que ver con libros y con fotos. O citando de nuevo a Horacio Fernández (2013) vamos a hablar de:

"Libros que son fotos, fotos que son libros"

No sé qué tienen los fotolibros que me vuelven loco

Venimos de un sistema en el que la manera de mostrar los trabajos artísticos fotográficos pasaba por el cubo blanco. El objeto artístico al que miraban críticos, comisarios, coleccionistas e investigadores era la fotografía individual, más o menos enmarcada, que colgaba de una pared en una galería de arte o museo. Era el sistema tradicional.

Sin embargo, "los fotolibros son desde hace mucho tiempo (por lo menos desde los años veinte, aunque su historia comience antes) un eficaz medio de presentación, comunicación y lectura de conjuntos fotográficos" (Fernández, 2011).
Durante las dos últimas décadas hemos asistido a una creciente presencia de los fotolibros en el panorama artístico español e internacional. Han proliferado exposiciones, publicaciones, colectivos, editoriales especializadas, se ha creado un museo del fotolibro (en Colonia) y vemos una lista cada vez mayor de artistas que escogen ese medio para expresarse.
Resulta que los libros están pensados, desde hace siglos, para que puedan circular las ideas. Su diseño lleva implícito el afán de narrar, de contar historias, y permiten llegar a mucha gente sin necesidad de grandes recursos económicos. Son dispositivos que permiten la autoedición.

¡Oh! Los fanzines nos requetechiflan

Ofrecen al artista una libertad que no podía imaginarse utilizando otros medios de exposición y comunicación. Luego volveremos sobre esta cuestión de los fanzines y la autoedición.
Pero el fotolibro no sólo da libertad para acercarse a nuevos públicos también permite poner en relación a diferentes profesionales que juntos pueden lograr obras de gran calidad. Diseñadores, editores, tipógrafos, impresores... se han acostumbrado a trabajar juntos para mejorar resultados y que el objeto artístico comunique de una manera efectiva. Autoeditar no quiere decir hacer las cosas solo y en la mayoría de los casos la unión de distintas profesiones y saberes garantiza una obra de calidad.
Los fotolibros nos permiten ver más allá de las fotos individuales entronizadas en una pared o encerradas en un catálogo.

La foto aislada deja de ser importante y debe dialogar con las que le acompañan. Las fotos deben estar bien relacionadas con los textos, si los hay. La composición cobra gran importancia lo mismo que la encuadernación del ejemplar, el tipo de papel, la tipografía...
Los editores, como armonizadores de todo lo que acabamos de nombrar, tienen un gran papel.

Primera Deriva: Los Diseñadores

Podríamos crear un Itinerario especial de esta muestra atendiendo a los diseñadores que han colaborado con los fotógrafos para crear los libros.



AL LADO
Pain de Toni Amengual. Diseño de Astrid Stavro y Pablo Martín (Atlas).



ENCIMA
Anatomia Diógenes: obres inèdites acumulades entre 1988-2008 de Jordi Mitjà; texto, David Armengol; diseny gràfic, Carolina Trebol, Jesús Novillo.



Bidean de Miren Pastor; texto, Iván del Rey de la Torre; diseño de Tres Tipos Gráficos.



Hellsinki con fotografías y textos de Eloi Gimeno; diseñado y maquetado por Eloi Gimeno y Michail Adamis; edición de Pablo Escámez y Michail Adamis; edición fotográfica de Tanit Plana, Michail Adamis y Eloi Gimeno.



Karma de Óscar Monzón. Coordinación: Gonzalo Golpe; diseño de Eloi Gimeno.



Mediodía de David Hornillos; edición, Antonio Xoubanova, David Hornillos; diseño, Eloi Gimeno, Antonio Xoubanova, David Hornillos.

Norray de Juan Valbuena; traducción, Jon Snyder; diseño, Jaime Narváez.

El observatorio de Elssie Ansareo ; textos, Imanol Arnayra, Elssie Ansareo; diseño de Borja Iribarnegaray para Dorso Estudio.

The Pigs de Carlos Spottorno; diseño de Carlos Spottorno y Jaime Narváez.

Dúo 01. Sobre el once de marzo. Eduardo Nave (fotografía) & Valeria Saccone (texto); Diseño de Juanjo Justicia (Underbau).

Unir els punts de Mariona Moncunill; disseny gràfic, Jesús Novillo, Carolina Trebol.


XY
XX
¿Hay fotolibros en esta biblioteca?
En medio de todo esto, las bibliotecas especializadas en arte nos situamos en un lugar muy especial. De centros de documentación dedicados a ofrecer información y fuentes secundarias pasamos a convertirnos en "protagonistas de las colecciones. Un modelo viable de museo fotográfico está bastante cerca de ser una biblioteca especializada" (Fernández, 2011).
La historia de esta exposición comienza por un encuentro entre un bibliotecario y un colectivo de autoedición, Ofizine, que operaba en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid desde finales de 2013. El bibliotecario soy yo (esta narración tiene mucho de autobiográfico) y Ofizine estaba representada por su fundador y alentador, Miguel Núñez (autor de los carteles y documentos de información que acompañan esta muestra).
En esa época, en la Facultad funcionaba un sistema de residencias artísticas para colectivos. Había un espacio (La Trasera) en el que se podía disponer de un lugar para reunirse y una financiación mínima. Ofizine consiguió una de esas residencias con un proyecto para activar un proceso de creación de fotolibros.
Desde la Biblioteca vimos esta colaboración como una oportunidad para crear una colección básica que sirviera como fuente de estudio. Ya teníamos algunas obras de referencia sobre fotolibros (Parr & Badger, 2006-2014; Fernández, 2011) pero queríamos explorar el entorno y tomarle el pulso a lo que se estaba publicando.
No sólo compramos obras de referencia sino que empezamos a adquirir fotolibros recién salidos tanto a través de las librerías como en ferias de autoedición o en los talleres de los propios artistas.
The Photobook: a history volume I, volume II, volume III. Martin Parry Gerry Badger, Phaidon, 2006 - 2014
El fotolibro latinoamericano
El fotolibro latinoamericano de Horacio Fernández, 2011.
ELEMENTS

Muy pronto descubrimos que había un trabajo de "arqueología bibliográfica" que nos iba a permitir descubrir fotolibros que llevaban tiempo, incluso mucho tiempo, en nuestras colecciones sin que nosotros lo supiéramos. Estas labores arqueológicas se vieron favorecidas por la existencia de una herramienta insustituible: el catálogo de la exposición *Fotos & libros: España 1905-1977* que comisarió Horacio Fernández, y que se pudo ver entre el 28 de mayo de 2014 y el 5 de enero de 2015 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Gracias a esa exposición hemos podido localizar fotolibros históricos cono el de José Ortiz-Echagüe, *España: tipos y trajes* (1953) o el de la fotógrafa Colita, con textos de José Manuel Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco* (1975).



Fotos & libros: España 1905-1977



España: tipos y trajes, 1953



Luces y sombras del flamenco, 1975

Pero lo que quiero contar aquí tiene que ver con lo actual, con lo que se está cociendo en el horno ahora mismo, con el olor a tinta. Volvemos a nuestro hilo. El 17 de diciembre de 2013, se inauguró en la Biblioteca del MNCARS una exposición que iba a ser fundamental para nuestro trabajo: "Libros que son fotos, fotos que son libros".
La muestra, también comisariada por Horacio Fernández, recogía una selección de la colección de fotolibros de la institución con obras publicadas a partir del año 2000. Las piezas estaban colocadas en las vitrinas ordenadas por el año de publicación. No había otro tipo de comentarios o aspectos formales que pudieran agrupar las obras en otras direcciones. Lo que más llamaba la atención era el aumento de libros publicados en los años más recientes. Para nuestra muestra, "Hacer de las tripas tripis: una selección del fotolibro español entre 2000 y 2005", hemos seguido el mismo criterio y cuando esta conferencia termine los libros entrarán en las vitrinas con ese orden.
Esa exposición comienza con *Infinito* de David Jiménez, que se publicó en la editorial Photovisión. Es un libro que en su momento pasó desapercibido y que hoy en día, agotada la edición, está considerado una obra maestra. Los pocos ejemplares que todavía se pueden localizar, básicamente por ventas en internet, alcanzan un precio muy elevado. Esos precios absurdos que puede llegar a marcar el coleccionismo. En la Biblioteca conseguimos un ejemplar de *Infinito* gracias a la generosidad del autor que nos visitó en noviembre de 2014 para presentar *Versus*, su último trabajo.



Infinito de David Jiménez



Versus, 2014, de David Jiménez

Volviendo a la exposición en la Biblioteca del MNCARS, ésta nos sirvió como escaparate para escoger trabajos y contextualizar artistas. Allí estaban, en las vitrinas expositivas, libros que veíamos en las mesas de las librerías, que habíamos comprado o que estábamos leyendo sin saber, en algunas ocasiones, que se trataba de un fotolibro. Es el caso de *Los Modlin*, de Paco Gómez, que se lee como una novela de suspense. Es una obra que tiene mucho de biografía pero que se enreda en lo autobiográfico desde el momento en que el autor es vampirizado por sus personajes. ¡Y todo ocurre a partir del hallazgo casual de unas fotos tiradas en una basura!

Es casi una metáfora del descalabro que han sufrido los canales establecidos de supervivencia y de comunicación de su trabajo para muchos artistas. La crisis vino a despojar a los fotógrafos de los reportajes de bodas, bautizos y comuniones, como medio de vida, y a dificultar aún más su presencia en espacios expositivos como vehículo para mostrar sus trabajos creativos. Al menos para los fotógrafos jóvenes eso ha sido así.

Hacer de la necesidad virtud

En ese contexto de dificultades, no por conocidas desde antes menos dolorosas, fue necesario "Hacer de la necesidad virtud". Acostumbrarse al panorama desolado y plantar cactus, y apreciarlos, donde no se podían cultivar tulipanes.

Frente a los problemas de financiación por parte de instituciones o de grandes mecenas han crecido los proyectos de crowdfunding. Muchos fotolibros han sido autoeditados y también han utilizado esa financiación compartida y fragmentada.

Los Modlin es un ejemplo de *crowdfunding* a través de la plataforma Verkami. Además, han realizado ya dos ediciones y es un proyecto que, de algún modo, sigue vivo.



Los Modlin de Paco Gómez

Segunda Deriva: crowdfunding, autoediciones, fanzines

A partir de los Modlin podríamos encontrar un itinerario específico para los proyectos financiados con crowdfunding o autoeditados:



¡Ahlan! de Núria Carrasco (crowdfunding)



Pain de Toni Amengual. Diseño de Astrid Stavro y Pablo Martín (Atlas).



Abcdefghijklmnopqrs tuvwxyz de Bonifacio Barrio Hijosa (autoeditado)



Anna Atkins' British algae de Bonifacio Barrio Hijosa (autoeditado)

Hellsinki de Eloi Gimeno (autoeditado)

Y dentro de las autoediciones podríamos hacer un recorrido especial destacando los fanzines:

Bienvenido a Madrid de Juan Patiño.

Defekt (fanzine) de Luis Rojo y Victor Santamarina.

Fotograpas (fanzine) de Ricardo Garrido Robles.

Yolanda de Ignacio Navas

A note: triptych about other's life appropriation, text, Anna Dot; photography, Núria G. Gabriel.



A/D/Archive / text, A.D.
Núria G. Gabriel

El juego con lo biográfico, con toques autobiográficos ocultos, que aparece en *Los Modlin* está también presente en *Yolanda* de Ignacio Navas. También me lleva a otro trabajo aquí presente, el fotolibro de la artista brasileña, y residente en Madrid, Maíra Soares.
Este seu olhar, coeditado por la autora, Siete de un golpe (una de las editoriales que han sido fundamentales en la historia reciente del fotolibro español) y Underbau, es una obra que representa un ensayo fotográfico basado en la reinterpretación de las fotografías que el padre de Maíra hizo a su madre en 1975 durante su luna de miel. Hay una búsqueda de la madre ausente pero a través de los ojos de otro.

Este seu olhar de
Maíra Soares

También me interesa el libro de Maíra por ser de una mujer. La presencia de mujeres fotógrafas en premios y publicaciones es tan escasa que resulta escandaloso. Muy recientemente ha surgido una iniciativa, Genero y Figura (GYF) encaminada a alentar y acompañar proyectos fotográficos de mujeres.
Como tantos otros proyectos, GYF está buscando financiación a través del *crowfunding*.

Tercera Deriva: Las fotógrafas

Aquí podríamos crear otro itinerario con los fotolibros de esta muestra realizados por mujeres:

¡Ahlan! de
Nuria Carrasco
(crowdfunding)

Bidean
de Mireri Pastor

Carnet de baile
de Alicia Martínez



Ezkiozaleak : un relato fotográfico sobre los seguidores de las apariciones de Ezkioga: 1931-1933 edición, Julia Montilla

Garabandalistas : un relato fotográfico sobre los seguidores de las apariciones de San Sebastián de Garabandal: 1961-1965, edición, Julia Montilla

História de la meva mort = Story of my death = Histoire de ma mort : una pelicula d'Albert Serra de Bego Antón

Prensadas de Inmaculada Salinas

Right cube 04: dar paso a lo desconocido = make way for the unknown 2010-2012 de Luz Broto

Encuentros, charlas, pensar juntas

Muchas de las cosas que han ocurrido en la Biblioteca en torno a los fotolibros han tenido que ver con encuentros entre personas, de dentro y fuera de la Facultad, con charlas en las que se habló y discutió para poner en común iniciativas, ideas y actividades.
Por sugerencia de Ofizine, organizamos un encuentro entre Horacio Fernández y Gonzalo Golpe (editor de Siete de un golpe, coleccionista y experto en fotolibros). Esa charla nos dio muchas pautas para saber en dónde movernos y dónde buscar.
Una de las cosas que aprendimos es que el fotolibro tiene mucho que ver con colectivos: Blank Paper, NoPhoto... Funcionan como colectivos de creación pero también editan, agrupan y alientan otros proyectos.

Cuarta Deriva: Los Colectivos

Están los rastros de NoPhoto

AL LADO IZQUIERDO
VGVN : memoria colonizada (proyecto de) NoPhoto
AL LADO DERECHO
El Frente



O del Colectivo El Cíclope Mecánico que en su obra *El Frente* (El Jebha en marroquí) retrata el pasado colonial y el presente de una localidad de la costa de Marruecos.
"En El Jebha hemos escuchado maravillosos relatos de convivencia entre marroquíes y españoles, musulmanes, judíos y cristianos, historias del colegio, de juegos, de deportes y de fiestas. Leyendas de moriscos y piratas, pero también historias tristes. De guerra, de muertes en pateras, de secular recelo mutuo. El Mediterráneo no es el mar que nos separa sino el mar que nos une."

Quinta Deriva: Mediterráneos

El Mediterráneo podría ofrecer otro pequeño camino en el que, junto al trabajo del Cíclope Mecánico nos encontraríamos con:

- *Noray* de Juan Valbuena.

Sexta Deriva: fakes

Algunos fotolibros que se disfrazan de revista, se camuflan para jugar imitando cabeceras de publicaciones que son reconocibles para todo el mundo:

- *VGVN : memoria colonizada* hace un guiño a las portadas de *Life*

- La ya comentada *¡Ahlan!* de Nuria Carrasco nos remite al *Hola*

- *The Pigs*, Carlos Spottorno imita a *The Economist*. (lo imprimió en una rotativa empleando el mismo papel, el mismo formato y diseño).

Un colectivo nos acompaña en la Biblioteca

Tenemos que volver a salirnos de este hilo conductor para visitar otro colectivo, Photobook Club Madrid, que nos acompañó en una aventura que hoy está aquí representada por un fotolibro, también colectivo, *El libro de algos*.

El 14 de octubre de 1843 tenemos constancia de que el libro con cianotipias de algas de Anna Atkins, que está considerado como el primer fotolibro, ingresó en una Biblioteca.
Una mujer, bióloga y fotógrafa, de finales del XIX, que innova creando un libro sólo con fotos. ¡Cómo no lo íbamos a celebrar!
Así que el 14 de octubre de 2014, la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes junto con Photobook Club Madrid y el Colectivo Orizine organizamos la celebración del Día Internacional del Fotolibro en la Facultad. Contamos, además, con la gran ayuda de dos profesoras/activistas: Mar Mendoza y Juanita Bagés.
Como todo comenzó con un libro de algas decidimos crear un libro colectivo de "algos". Invitamos a todo el mundo que quisiera a venir a la Facultad con "algo" que quisiera fotocopiar (algún objeto favorito, una foto, cualquier imagen) para incluir la fotocopia en un libro colectivo que elaboramos a lo largo del día, desde las 11 de la mañana hasta las 19:00. Como colofón se donó ese libro a la Biblioteca.
La Jornada comenzó a las 11 de la mañana con un "Taller de edición urgente" impartido por las profesoras Juanita Bagés y Mar Mendoza. Con hilo y tijeras se enseñaron varios modos de encuadernación japonesa. Todo ocurrió en el hall de la Biblioteca, en donde instalamos dos impresoras y convertimos las paredes en una publicación mural desde la que se eligieron las fotocopias y el orden en el que se leerían con un "Taller de edición in extremis", a cargo de PhotoBook Club Madrid. Durante todo el día, tuvimos nuestra colección de fotolibros expuesta en las mesas de la sala multiusos de la Biblioteca.
La misma en la que hacemos talleres, encuentros y cursos.
De las algas a los "algos", de las cianotipias a las fotocopias, nuestra intención era hacer una celebración de las fotos y de los libros como vehículo para contar.

#Photo Book Day



Ofizine presenta...

Ahora hay que dar otro salto hacia atrás, porque en el verano de 2014, en el mes de junio, con la Facultad licuada por las altas temperaturas y los ánimos electrizados por las entregas de trabajos y los exámenes, hicimos un "Taller para revisar maquetas". Photobook Club Madrid aportó el equipo técnico, Ofizine animó a los creadores y la Biblioteca hizo de anfitriona. Algunos de esos trabajos están hoy aquí junto con otros realizados en la clase de la profesora Toya Legido.

Septima Deriva: Las maquetas

Beatriz Alvárez.
A la carta

Ruido blanco de Elena Feduchi

By heart de Coco Moya, Wünderblock.

Cabreiros de Carlos Gallego Domínguez

¿Recuerdas? de Bárbara Alonso


OCTAVA DERIVA: LAS EDITORIALES
Hemos visto que la autoedición ha sido muy importante (con casos de crowdfunding, como se ha señalado) pero las editoriales, muchas veces creadas por los propios fotógrafos, también han tenido mucho peso. Standard, Bside, Ca l'Isidret, Ediciones Anómalas, Phree, Siete de un Golpe, Veinticuatro, Dalpine... Entre otras, han animado el panorama del fotolibro. Una vez más, les invito a seguir otro itinerario esta vez marcado por las editoriales.
Standard Books se define como un proyecto "donde la fotografía se cruza con otras disciplinas artísticas, un mundo de fuentes documentales alternativas, un mundo de compulsión fotográfica y coleccionismo de imágenes, un mundo de independencia creativa vinculada a lo fotográfico. El lugar donde los proyectos imposibles dejan de serlo".
Història de la meva mort = Story of my death = Histoire de ma mort : una película d'Albert Serra / photographs by Bego Antón y Román Yñán.
Llibre andergraun : un recorregut èpic en imatges : l'univers creatiu d'Albert Serra a través de les fotografies de Román Yñán.
GRAU
Ca l'Isidret "es un proyecto editorial creado por Aleix Plademunt, Juan Diego Valera y Roger Guaus, para publicar sus propios trabajos".
Imatges preses al voltant de Ca l'Isidret a Sant Martí Sarroca = Images shot around Ca l'Isidret in Sant Martí Sarroca= Imágenes tomadas alrededor de Ca l'Isidret en Sant Martí Sarroca / Aleix Plademunt, Juan Diego Valera, Roger Guaus.
Ediciones Anómalas dicen de sí mismos: "De los libros nos gusta todo. El olor y el tacto del papel, la tipografía, los blancos, el acariciador sonido de las hojas al pasar... Y el placer único de cerrarlos con la satisfacción de haber disfrutado de experiencias y momentos que ya son nuestros y que nos han hecho un poco más inteligentes o que han tocado profundidades que son de todos, aunque pocos son los capaces de ponerlas al alcance de los demás. Los libros son un deleite físico y un motivo de regocijo espiritual. Las dos caras de un oficio del que Ediciones Anómalas se siente continuadora, con el afán de merecer la confianza de lectores exigentes".
Terra incognita
de Israel Ariño



El Palentino de Jonás Bel.

Fundada en el año 2010, **Dalpine** es una editorial y una librería online especializada en publicaciones independientes de fotografía. Su sede está en Madrid pero su web se puede ver desde todas partes.

- *Karma* de Óscar Monzón
- *Mediodía* de David Hornillos
- *XY XX* / edición, Fosi Vegue + Eloi Gimeno

Y una editorial, Producciones Efímeras, que, de momento, sólo tiene públicado un fotolibro, que nos gusta mucho, pero además nos encanta por el resto de su catálogo, por su carga musical y porque "están en las nubes".

Caja de acuarelas III : variación 3 / Óscar Molina.

Podrían seguirse muchas otras derivas y agrupar y desagrupar los fotolibros de esta muestra de muchas otras maneras pero eso queda en sus manos.

Novena y última deriva: la denuncia

Los fotolibros miran a su alrededor y reflejan lo que ven. De una forma más o menos evidente denuncian situaciones injustas. En *The Pigs* se nos devuelve la visión que ofrecen los economistas del norte de Europa sobre España, Portugal, Italia y Grecia. Es una especie de guía de "antiturismo" en donde se destaca la fealdad como metáfora de la culpa que se arroja sobre estos países del sur en la génesis de una crisis financiera que se ha diseñado muy al norte.
Hemos visto que *¡Ahían!* denuncia una situación postcolonial mostrando las condiciones de vida y la lucha del Pueblo saharaui.
No siempre está todo tan claro. Algunas obras esconden lo que cuentan detrás de un diseño esmerado y de una puesta en escena más conceptual. Es el caso de *Pain*. Al abrir el libro vemos una sucesión de páginas, primero rojas, luego amarillas y de nuevo rojas. Si miramos el libro de canto vemos los colores de la bandera española. El diseño juega con las palabras *pain* y *Spain*. Tampoco es casual la cita de Manuel Azaña con la que comienza esta obra: "La mejor forma de guardar un secreto en España es escribiendo un libro."
¿Pero dónde están las fotos? Al fijarnos un poco más se descubre que las páginas están unidas, es un ejemplar intonso, y que en su interior hay imágenes. Son fotos tomadas con un teléfono móvil por el autor, Toni Amegual, en las calles y el transporte público de esa España que pierde la ese líquida de *Spain* para quedarse en *pain*.
Las fotos muestran rostros desesperanzados, tristes, agotados de tanto maltrato con la excusa de eso que nuestros gobernantes han llamado crisis. Las 120 fotografías fueron tomadas entre los años 2010 y 2012. El libro apareció en 2014. A pesar de los mensajes optimistas y de recuperación de los políticos y los medios de comunicación, las imágenes del sufrimiento de la población en las calles que aparecen en el libro siguen siendo tan vigentes como cuando fueron tomadas. Los fotolibros cuentan.

Javier Pérez Iglesias



Referencias

CARRIÓN, Ulises (1975). "El nuevo arte de hacer libros". En: *Plural: crítica y literatura, Excélsior*, vol. IV, nº 41, pp. 33-38

FERNÁNDEZ, Horacio (2011). "El fotolibro latinoamericano". Madrid: RM.

Fotos & Libros : *España 1905-1977*. (2014). [Exposición a cargo de Horacio Fernández]. Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía : AC/E, del 28 de mayo de 2014 al 5 de enero de 2015.

Género y Fifura (GyF) [Página en Facebook] https://www.facebook.com/genero-yfigura

PARR, Martin y BADGER, Gerry. (2004-2014). "The photobook : a history. 3 vol". London: Phaidon.

Nota

Este texto está escrito a partir del guión de la conferencia performativa que se realizó el 14 de abril de 2015 en la Facultade de Belas Artes do Porto. Esa acción como inauguración de una exposición sobre el fotolibro actual español que presentaba una selección de la colección de fotolibros de la Biblioteca de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

Coincidiendo con la exposición se realizó un taller, impartido por la profesora Mar Mendoza, sobre procesos de fotograbado para la elaboración de fotolibros.

Tanto la conferencia como la exposición se realizaron con la ayuda de una beca Erasmus de la Unión Europea.


Referencias
CARRIÓN, Ulises (1975). "El nuevo arte de
ra, Excélsior, vol. IV, nº 41, pp. 33-38
FERNÁNDEZ, Horacio (2011). "El fotolibro
Fotos & Libros : España 1905-1977. (2014)
nández]. Madrid : Museo Nacional de
de 2014 al 5 de enero de 2015.
Género y Fifura (GyF) [Página en Faceboo
yfigura
PARR, Martin y BADGER, Gerry. (2004-20
London: Phaidon.
Nota
Este texto está escrito a partir del guión de la conferencia performativa que se realizó el 14
de abril de 2015 en la Facultade de Belas Artes do Porto. Esa acción como inauguración de
una exposición sobre el fotolibro actual español que presentaba una selección de la colección
de fotolibros de la Biblioteca de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.
Coincidiendo con la exposición se realizó un taller, impartido por la profesora Mar Mendoza,
sobre procesos de fotograbado para la elaboración de fotolibros.
Tanto la conferencia como la exposición se realizaron con la ayuda de una beca Erasmus de
la Unión Europea.
set - dez 2014
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto
PURE PRINT
ELEMENTS
Elements Camp · Workshops
Courses · How to · Talks
PURE&PRINT.FBA.UP.PT


Caligo
PORTO
Slavoj Žižek
TECHNICAL
UN
CON
SCIOUS
22.11.2014
17:00
Aula Magna
Faculdade
de Belas Artes
Universidade
do Porto
Avenida Rodrigues
de Freitas, 265
Porto



The freedom is forced one

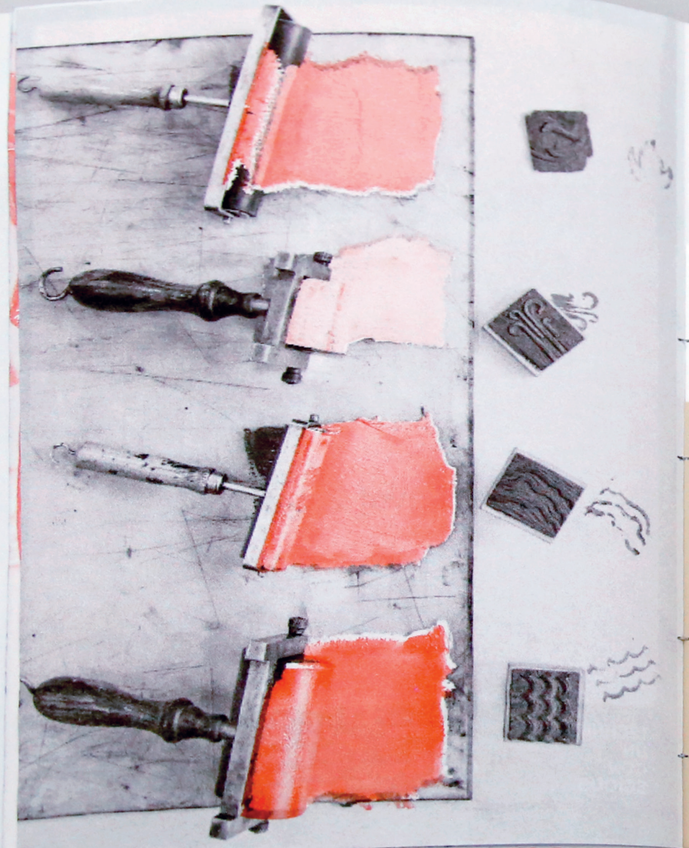
Slavoj Žižek

TECHNICAL UN CON SCIOUS

22.11.2014
17:00
Aula Magna

Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto

Avenida Rodrigues de Freitas, 265 Porto



PURE PRINT

16–19.03
Lennart Mänd

13–14.04
Mar Mendoza Urgal

PUREPRINT.FBA.UP.PT

The prospects of emerging artists in graphic art

Guntars Sietiņš

to study graphic art and
important to define where
nd to answer the question
what are the prospects for

g.
nother will invariably ebb and
ic art form, graphic art experi-
during the 1960s, only to suf-
ears that followed. The advent
crisis in contemporary graphic
one of the basic principles of
a bigger number of copies –
s the originality of graphic art

f graphic art (although it would
of limited copies) increased,
ks declined. The fact that mul-
pture was largely forgotten.

bility of multiplicating graphic
term, it could well be that new
al for graphic art. Viewers have
idea that contemporary art is
n you visit contemporary art
n to find works of art that are
having instead been multipli-
videos or printmaking.



Graduated from the Art Academy of Latvia, Department of Graphic Art (1988).

Profesional activities: printmaking, book design and illustration.

Professor, the Head of the Department of Graphic Art at the Art Academy of Latvia since 1999. Awarded at the Krakow International Print Triennial, Poland (2009).

THE PROSPECTS OF EMERGING ARTISTS IN GRAPHIC ART

In order to motivate budding artists to study graphic art and encourage their creative growth, it is important to define where graphics fit into contemporary art and to answer the question most frequently asked by students – what are the prospects for emerging artists in graphic art?

Art is continually changing and evolving.
The popularity of one medium or another will invariably ebb and flow from time to time. As a democratic art form, graphic art experienced a considerable rise in popularity during the 1960s, only to suffer a certain decline in interest in the years that followed. The advent of new technologies into art caused a crisis in contemporary graphic art, which began in the 1990s. Even one of the basic principles of graphic art – the opportunity to print a bigger number of copies – did nothing to revive its popularity as the originality of graphic art was called into question.
As the art market expanded, editions of graphic art (although it would be more correct to say – the number of limited copies) increased, but, in contrast, interest in printed works declined. The fact that multiplication was also widely used in sculpture was largely forgotten.

Fortunately, the question of the possibility of multiplicating graphic art is no longer a hot topic. In the long-term, it could well be that new technologies prove to be very beneficial for graphic art. Viewers have gradually become accustomed to the idea that contemporary art is multiplicated to a great extent. When you visit contemporary art exhibitions and fairs, it is now common to find works of art that are no longer a unique work in one copy, having instead been multiplicated, i.e. photographs, digital prints, videos or printmaking.





In order to understand the role of graphic art within art as a whole, one has to look back at the development of the graphic technique from its origins through to the present day. Almost all the graphic techniques still used in art once served as a means of multiplicating the image in print works. In the search for ever more rational approaches to the multiplication of the image, new techniques and methods were discovered.

Interestingly, right up to the start of the 20th century, the printing of written signs and letters solely took place using letterpress machines, and it was only after the invention of rotary printing in the mid-19th century that it became possible to print texts in large print runs using rotogravure and later using offset. In turn, image reproduction was characterised by great diversity. Images were printed from woodblocks using a method of relief printing (wood engraving, woodcut) and from copperplates using a method of intaglio printing (copper engraving, mezzotint) and from stones (lithograph).
The need for reproduction of tonal images to the highest pinnacles of craftsmanship in the 15th and 16th centuries precipitated the development of copper engravings in which tonality and form were created with the help of lines, varying their thickness and mutual coverage. Mezzotint, the first unique tonal intaglio technique, was invented in the 17th century and was later replaced by lithography. Finally, the discovery of photography during the first half of the 19th century cardinally changed the whole situation.

Historically, throughout the ages, graphic art has been closely related to the development of polygraphic print technology. Therefore, one can also predict with a fair degree of confidence that new technical plate-making methods will be used in the creation of works of art in future. Today, artists are already adapting the latest polygraphic methods. A clear example is photopolymer printing. Photopolymer printing plates were first used in flexography, not only for printing on paper, but also on the latest PVC materials.
In plate-making, artists have begun to use CNC (computer numerical control) engraving and milling, as well as laser cutting. The availability of new technologies also foresees that interest in classic graphic art techniques will simultaneously be preserved.

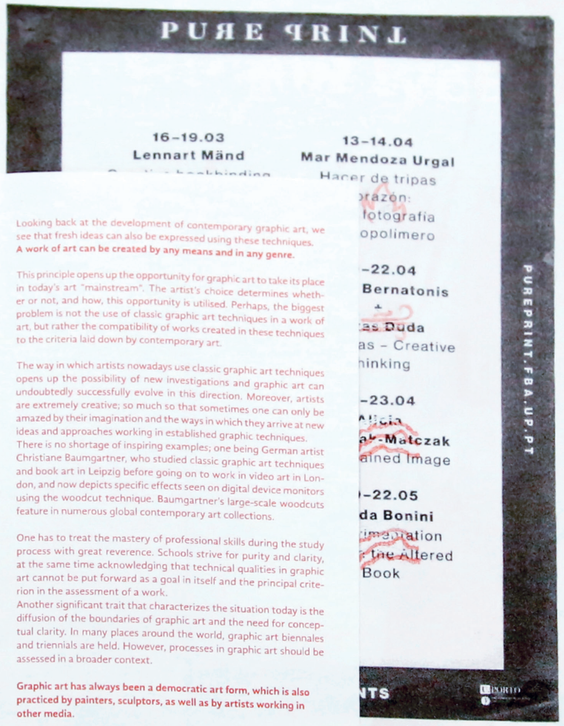
Looking back at the development of contemporary graphic art, we see that fresh ideas can also be expressed using these techniques.
A work of art can be created by any means and in any genre.

This principle opens up the opportunity for graphic art to take its place in today's art "mainstream". The artist's choice determines whether or not, and how, this opportunity is utilised. Perhaps, the biggest problem is not the use of classic graphic art techniques in a work of art, but rather the compatibility of works created in these techniques to the criteria laid down by contemporary art.

The way in which artists nowadays use classic graphic art techniques opens up the possibility of new investigations and graphic art can undoubtedly successfully evolve in this direction. Moreover, artists are extremely creative; so much so that sometimes one can only be amazed by their imagination and the ways in which they arrive at new ideas and approaches working in established graphic techniques.
There is no shortage of inspiring examples; one being German artist Christiane Baumgartner, who studied classic graphic art techniques and book art in Leipzig before going on to work in video art in London, and now depicts specific effects seen on digital device monitors using the woodcut technique. Baumgartner's large-scale woodcuts feature in numerous global contemporary art collections.

One has to treat the mastery of professional skills during the study process with great reverence. Schools strive for purity and clarity, at the same time acknowledging that technical qualities in graphic art cannot be put forward as a goal in itself and the principal criterion in the assessment of a work.
Another significant trait that characterizes the situation today is the diffusion of the boundaries of graphic art and the need for conceptual clarity. In many places around the world, graphic art biennales and triennials are held. However, processes in graphic art should be assessed in a broader context.

Graphic art has always been a democratic art form, which is also practiced by painters, sculptors, as well as by artists working in other media.





There are many artists who work in graphic art, but have never taken part in graphic art triennials. Therefore, it would not be corrector to exclusively concentrate on graphic art exhibitions. At the same time, graphic art biennales and triennials undeniably serve to develop graphic art in specific regions and play an important role in local art processes.

Today, exhibitions in which graphic art is more broadly interpreted seem more interesting. If one of the basic elements of graphic art has traditionally been considered to be image multiplication, then to a certain extent, works of art created using contemporary technologies (video, animation) also conform to the definition of graphic art. Moreover, the dominance of graphic means of expression in works of art in any genre makes it possible to classify such works as belonging to contemporary graphic art. All types of print outs have long been accepted as a printing approach in art. Should a spatial object printed with the aid of a 3D printer also be classified as belonging to contemporary graphic art?

I hope that these diverse possibilities will inspire artists to attain new achievements, who have already chosen graphic art as a means of expression or who will do so in future.

Guntars Sietiņš

PURE PRINT

RCH–MAY

16–19.03
Lennart Mänd
Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather

25–26.03
Joana Pereira
*
g Hwa Shon
ges of Image

08.04
oria Rabal
u... Capturar el
de los peces

9–10.04
oria Rabal
nes de agua.
igrana, de la
n papelera a la
ción artistica

13–14.04
Mar Mendoza Urgal
Hacer de tripas corazon:
de la fotografia
al fotopolimero

20–22.04
Jurgis Bernatonis
*
Matas Duda
Cvbankas – Creative Thinking

21–23.04
Alicia
Habis[illegible]-Matczak
The Grained Image

20–22.05
Nedda Bonini
Experimentation through the Altered Book

PUREPRINT.FBA.UP.PT

PURE PRINT ELEMENTS



There are many artists who work in graphic art, but have never tak-
en part in graphic art triennials. Therefore, it would not be corrector
to exclusively concentrate on graphic art exhibitions. At the same
time, graphic art biennales and triennials undeniably serve to develop
graphic art in specific regions and play an important role in local art
processes.

Today, exhibitions in which graphic art is more broadly interpreted
seem more interesting. If one of the basic elements of graphic art
has traditionally been considere
a certain extent, works of art cr
gies (video, animation) also con
Moreover, the dominance of gr
of art in any genre makes it poss
ing to contemporary graphic a
been accepted as a printing app
printed with the aid of a 3D prin
contemporary graphic art?

**I hope that these diverse possib
new achievements, who have al
means of expression or who wil**

PURE PRINT

WORKSHOPS MARCH–MAY

16–19.03
Lennart Mänd
Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather

25–26.03
Joana Pereira
+
Kyung Hwa Shon
Vestiges of Image

08.04
Victoria Rabal
Gyotaku – Capturar el alma de los peces

09–10.04
Victoria Rabal
Imágenes de agua. La filigrana, de la tradición papelera a la creación artistica

13–14.04
Mar Mendoza Urgal
Hacer de tripas corazon: de la fotografia al fotopolimero

20–22.04
Jurgis Bernatonis
+
Matas Duda
Cvbankas – Creative Thinking

21–23.04
Alicja
Habis[illegible]-Matczak
The Grained Image

20–22.05
Nedda Bonini
Experimentation through the Altered Book

PUREPRINT.FBA.UP.PT

PURE PRINT ELEMENTS


04.05–
–08.05.2015
PLEIN AIR WEEK
sex
08
LIVE PAINTING 14h30–18h30
LIVE PAINTING 14h30–18h30
WORKSHOP 14h–18h
LIVE PAINTING 14h30–18h30
LIVE PAINTING 14h30–18h30
WORKSHOP 14h–18h
EXPO 17h30
Davide Antolini
Aleksejs Naumovs
Kristaps Zariņš
Jacek Szewczyk
Christopher Nowicki

wczyk

ietiņš + Janis Murov

er Nowicki

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



disappearance of the analogue
resence it is perhaps not surpris-
methods of material translation
matter of all kinds, becomes cen-

October, New York, Vol. 8., pp. 30-44.


wczyk
ietiņš -
er Now
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME
disappearance of the analogue
presence it is perhaps not surpris-
f methods of material translation
matter of all kinds, becomes cen-
October, New York, Vol. 8., pp. 30-44.


wczyk
ietiņš +
er Now
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME
THE EXPANDED FIELD
FIVE YEARS ON
JO STOCKHAM



Jo Stockham is an artist who works in a wide range of media with a particular interest in the affect of technology and the relationship between two problematic terms, culture and nature.

Jo has exhibited and taught internationally. Fellowships include, Cambridge University Kettles Yard/Henry Moore Fellow, and Yaddo, New York. She heads the Print Program in the School of Fine Art, Royal College of Art, London.

The Expanded Field

FIVE YEARS ON

This texts reflects on a talk I gave in Lisbon in 2010 on the occasion of the exhibition andthenagain at the Museo de Cicade curated by Liz Collini and Ana Fonseca. It was the first time since 2009 when I became Head of Printmaking at the RCA that I had articulated my sense of Print as an Expanded Field borrowing the term from Rosalind Krauss's famous 1979 essay *Sculpture in the Expanded Field*.(1)
In this, she mapped out emerging practices such as land-art, artists' books, performance and textual description of place and contextualised them in relation to the terms architecture/landscape. Krauss also proposed that arguments for an expanded field of painting might evolve around the opposition between uniqueness and reproducibility.

Thirty six years later that ground would seem to be occupied by Print thanks to speed of technical print innovation, and ubiquity of computing processes, which include the invention of the web.
These things have had a huge impact on the whole field of art but primarily on the fields of printmaking and photography where the dialogue between analogue and digital is most clearly mapped out.

Since many of the debates about the disappearance of the analogue centre around its haptic and material presence it is perhaps not surprising that Print where there is a range of methods of material translation and a huge back catalogue of printed matter of all kinds, becomes central to contemporary art practice.

(1)
Kraus. R. (1979) 'Sculpture in the Expanded Field', October, New York, Vol. 8., pp. 30-44.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



At the same moment Printmaking is declared redundant in many art schools as the costs of equipment and technical support are seen excessive compared to the costs of digital printers. The loss in ways of making but also ways of understanding the complexity of images is yet to be worked out.

Both the images I showed in *andthenagain* explore my interest in trying to expose the processes of mediation and time. In one instance[fig.1] an image contains a double of itself achieved through the cloning, cutting, enlarging and pasting of a digital photograph of pages from a 17th Century book on landscape gardening.
When making this work I became fascinated by the kind of *optical unconscious*[2], revealed through the processes of scanning and enlarging an image digitally.
It becomes possible with a clone tools to copy enlarge and remerge an image so that it contains several versions of itself.

In the lithograph and Screenprint *Now and Then*[fig.2], the notion of time lapse is evoked through the juxtaposition of images taken 26 years apart. One set of images taken with an analogue SLR camera are reproduced as a contact strip providing a subtext to the larger part of the image taken with an iphone.
That the first images were taken in a divided Berlin in 1983 and the second in same city years after reunification complicates the reading of *Jetzt* (now) which is central to the image and was on the building when it was photographed.

The techno-historical rupture is re-emphasised through an application of varnish on lower strip of the image, which imitates the gloss of a strip of a negative. The ambiguity of what kind of now *Jetzt* expresses is echoed by the terrible history of the theatre depicted, co-opted as a site of Gestapo torture in 1940's Berlin now restored to its former role as a space of performance.

(2)
Benjamin, W. (1931) 'A Small History of Photograph' y(1931)P 240-257 in One Way Street and other writings Verso 1979

Fig. 1
Jo Stockham
Moving Landscape, 2010

Fig. 2
Jo Stockham
Now and Then, 2010



Both prints are of places, one rural and existing only in the page of an old book, the other a city space I walked through at very different times in its history and on my own lifeline. Visiting places we have been to as a younger self is one of the ways that the construction of memory and its gaps becomes most apparent.

There is a different kind of movement and reflection when reworking an existing image rather than making an image directly from the world. Because of the volume of digital photos it is easy to take and store I sometimes think that even ones own photos become found material as the process of finding and retrieving them can be very complex. This presentation of re-presentation intrigues me.
The construction of space within the print by varnish creates a very shallow sculptural space. The image becomes a constellation of found objects, different from the idea of the documentary, what kind of imaginings does it prompt?

I am writing this In Hangzhou in China just before the Impact print conference, which begins here tomorrow.
Already my sense of time and print history has been shifted substantially by encountering a rich print tradition and a very different way of depicting time and space. Travel can do this to a person, as can an encounter with printed matter or a webpage, which we often receive far from its point of origin.
My trip to Lisbon also altered my sense of time and space and this text contributes to an on-going dialogue begun five years ago.

Jo Stockham

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

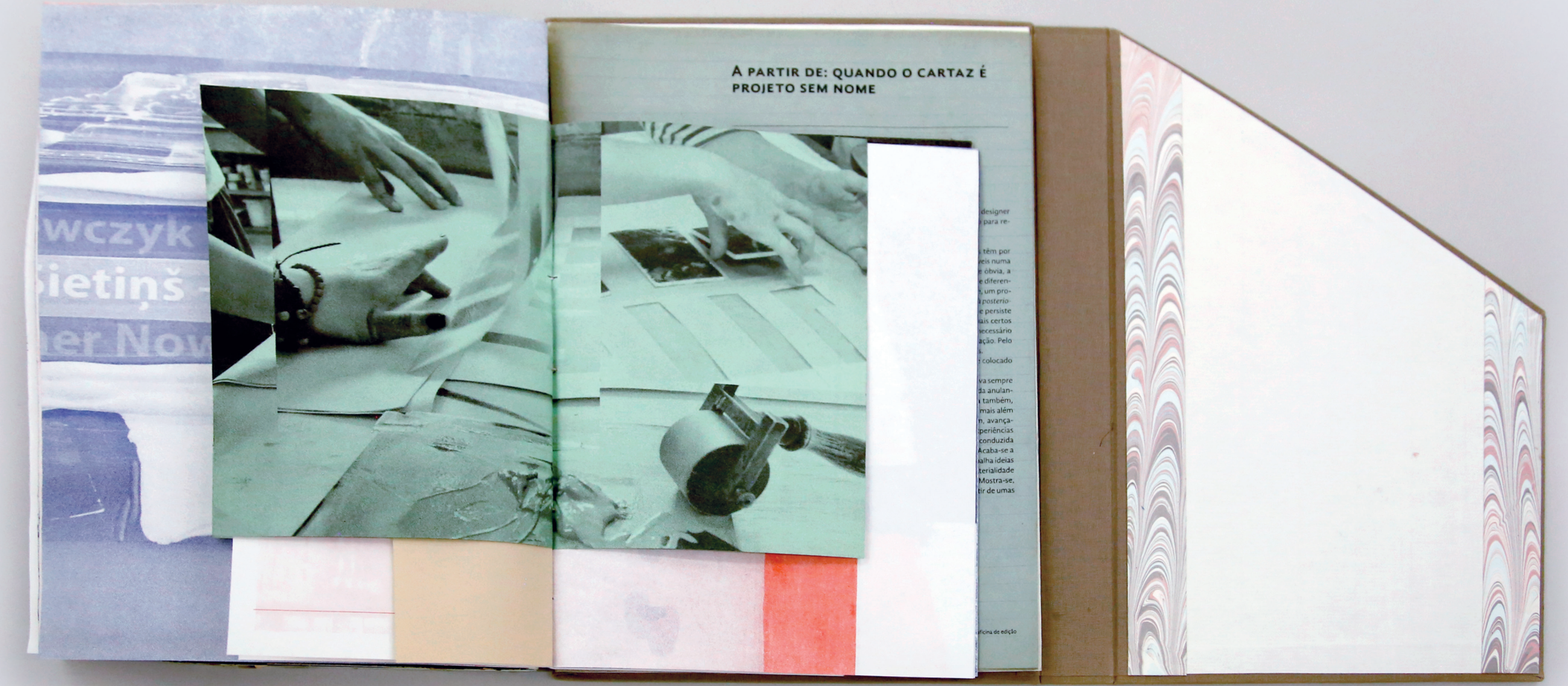
designer
para re-

têm por
eis numa
óbvia, a
diferen-
um pro-
posterio-
persiste
ais certos
ecessário
ção. Pelo
colocado

za sempre
ta anulan-
também,
mais além
, avança-
periências
conduzida
Acaba-se a
alha ideias
terialidade
Mostra-se,
ir de umas

ficina de edição


wczyk
ietiņš -
er Now
Both prints are of places, one rural and existing only in the page of
an old book, the other a city space I walked through at very different
times in its history and on my own lifeline. Visiting places we have
been to as a younger self is one of the ways that the construction of
memory and its gaps becomes most apparent.
There is a different kind of movement and reflection when rework-
ing an existing image rather than making an image directly from the
world. Because of the volume of digital photos it is easy to take and
store I sometimes think that ev
material as the process of findi
complex. This presentation of re
The construction of space withi
shallow sculptural space. The ima
objects, different from the idea o
aginings does it prompt?
I am writing this In Hangzhou in
conference, which begins here to
Already my sense of time and pri
tially by encountering a rich print
of depicting time and space. Trave
encounter with printed matter or
far from its point of origin.
My trip to Lisbon also altered my
text contributes to an on-going di
À PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME
designer
para re-
têm por
eis numa
óbvia, a
diferen-
um pro-
posterio-
persiste
ais certos
ecessário
ação. Pelo
colocado
va sempre
da anulan-
também,
mais além
n, avança-
periências
conduzida
Acaba-se a
alha ideias
terialidade
Mostra-se.
ir de umas
ficina de edição


wczyk
ietiņš
er Now
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME


wczyk
ietiņš
ner Now
seg 04
ter 05
qua 06
qui 07
MASTERCLASS 9h–13h
MASTERCLASS 10h–13h
MASTERCLASS 10h–13h
WORKSHOP 10h–13h
MASTERCLASS 9h–13h
LIVE PAINTING 14h30–18h30
LIVE PAINTING 14h30–18h30
LIVE PAINTING 14h30–18h30
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Joana Maria Pereira

Anywhere in-between

whenever uncertainty takes place

Abstract

Why have I decided to embrace printmaking in the first place?
I address a series of questions related to print's movements and its temporal dimensions – exposing the inevitable contact but above all, the gap – a space in-between – which is the space-time of making with its pauses and intermittences. My aim is to call upon uncertainty, which I recognize here as being my work's moving force; exploring therefore ideas related to unpredictability, outlining the risk, the potentiality and the sense of enthusiasm associated with it.

Anywhere in-between: whenever uncertainty takes place

I chose to work with prints because I knew nothing about printmaking. Not-knowing and curiosity were my initial motivations. Today, somehow, I have precisely the same impression: an exciting sense of uncertainty and discovery occurs every time I embrace printmaking. What I find particularly fascinating and inspiring is thus linked to the approach towards that point where one feels everything reverts to unpredictability. And it is essentially this point, a space that printers generally avoid, that I seek with enthusiasm and which I aim to explore further. But how can one think and develop a space which apparently one can only approach at random and in the dark?
What strategies can we adopt to fully understand and articulate why and what it means?



Hesitant still, I made my first attempt already to reach this point; and even though there is some obscurity from where I am, I nonetheless approach what I believe to be a reasonable solution to the problem 'how'. Hence, to begin with, I argue: whatever the plan, it should have its flops. Perhaps one should have no script at all. I am following William Kentridge's advice: make "a safe space for stupidity"; "mock uncertainty". (2014:12)
This, in a way, seems the only plausible method here. It is like baking a cake and ignoring the recipe: pretend you are blind, improvise, subvert, change route or ingredients as many times as you like; doubt, as there may be more to see than what was initially revealed to you. And so there is something else - as one cannot reduce everything to uncertainty - there is potentiality, an undetermined number of possibilities hidden behind the fence of the first rehearsal.

It is necessary, then, to clarify that the expression 'stupidity', as Kentridge puts it, does not mean dumb or meaningless; on the contrary, while encouraging us to undertake an accidental journey it seems to me he is in fact making a claim for more time and additional space. He is underlining the impasse; in other words, that invisible interval, which also includes the period of time immediately 'before' action or speech. One enters the region of 'becoming', a zone where what may or may not be is still in progress, where mistakes are not only allowed but welcome, and where what was done can immediately be undone; a space of pretending, preparation and disobedience too, where nothing decisive seems to happen. And thus, this 'pause' which appears to us as a form of passivity or as a movement of escape to some state of tranquility might after all be the crucial moment of tension and expectation when restless activity reigns.

At this exact moment Dieter Roth's figure comes straightway to my mind and crosses my path; he, who before Kentridge understood the importance of failure and powerlessness within contemporary art practice. His deliberate technical failings, his excessive, eruptive and chaotic print activities, show a level of reckless audacity, energy and free experimentation that at first sight few would recognize as fragility or melancholy.

Joana Maria Pereira

Fig. 1
The singer
(detail)

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome



Joana Maria Pereira

It can't fade and it won't fade

Fig. 2
The Singer, march 2015,
make-up powder on wall and floor

On closer inspection though, one cannot fail to recognize that Roth's varied body of work incorporating organic and impermanent materials is an important insight into the ephemeral and transitory that were fundamental to Roth's grand vision. It seems undeniable that his work's moving force was linked to a desire and determination to uncover the vulnerability of both body and mind.
"It's important to exhibit your mistakes", he says, "Man is not perfect, neither are his creations". (2003:473)

I have always been fascinated with the nonmaterial aspect of Roth's work, although the main reason why I have decided to introduce it here has, for now, little to do with transience. I believe that by carefully working through his aesthetic of dismantlement one might bring out new considerations on the concept of interval. The solution seems, in this case, to be as follows: it is because it eventually breaks or ruins, that his work perpetuates a kind of fissure. His work is not just a reminder of the absence of something, but it is an exposition of its gaps and imperfections as well.
If one focuses on these physical cracks, it might be possible to understand that the choice of his methodology is more complex than it looks like, implying not only an operation of withdrawal but an operation of division (dispersion/contagion) as well. There is within Roth's work a conscious formal and thematic disintegration.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



I shall bring into play a third name whose path is, in context, no less important than Roth or Kentridge. I am thinking of John Cage, whose response to printmaking – likewise the last two – has placed emphasis on what I have called the space of pretending, that zone where one can comfortably play the fool. "What I'm proposing, to myself and to other people, is what I often call the tourist attitude – that you act as thought you've never been there before. So that you're not supposed to know anything about it. If you really get down to brass tacks, we have never been anywhere before." (2000:12)
For Cage there is never true deliberation, therefore things are impossible to predict. How to predict the outcomes of fire on an etching press? "There's simply a play involved in the parameters. So that sometimes something happens and sometimes nothing happens". (2000:64)

'Nothing happens' is the same as saying that there's a true chance that all goes wrong and which for Cage is by no means necessarily bad. Thus, the essential work experience seems to lie in the experience itself; and so by the time 'nothing happens' already something was tested and discovered. It was always with joy and enthusiasm that Cage followed the print progress: "That's gorgeous; I couldn't be more surprised", he whispered. So precisely like a tourist – somehow free of real responsibilities – one feels that the only valid rules are the rules Cage established for himself.
That is why print here remains essentially indeterminate: not just because it bears an undetermined number of options – etching, lithography, silkscreen, woodcut et cetera – but mainly because a single choice allows an undetermined number of combinations and solutions. And that is why Cage's only true reference and fixed point is his departing question.

Allow me, at this point, to take a few steps backward. An overview of some of these thoughts seems to clarify one thing for me: much has to do with making, printing. Thus one begins to approximate and understand the nature of this space; for it is a space of proximity opened up by action, which one accesses directly while working, doing, touching, but is likewise inaccessible.

Joana Maria Pereira

Fig. 3
Joana, August 2015

It is mainly the region where one is absent, excluded, so it can be found outside labour as well, that moment when one is not active but the work is still in progress.
Though at first sight all this might seem contradictory, there are in fact little contradictions to be found here; the majority of these thoughts respect the intermittent and fractured nature of printmaking activity itself: made in steps, discontinuous moments and intermediary operations that force one to step away from the work while we are printing. There is not – at the same time – accessibility on one side and inaccessibility on the other; neither direct nor indirect approaches, but direct and indirect, alternately.

À PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

designer
para re-
têm por
veis numa
óbvia, a
diferen-
um pro-
posterio-
persiste
ais certos
ecessário
ação. Pelo
colocado
va sempre
da anulan-
também,
mais além
, avança-
periências
conduzida
Acaba-se a
alha ideias
terialidade
Mostra-se,
tir de umas
oficina de edição



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

designer
para re-

têm por
veis numa
óbvia, a
diferen-
um pro-
posterio-
persiste
ais certos
necessário
ação. Pelo
colocado

iva sempre
da anulan-
também,
mais além
n, avança-
periências
conduzida
Acaba-se a
alha ideias
terialidade
Mostra-se,
tir de umas

oficina de edição

I shall bring into play a third nu
important than Roth or Kentric
response to printmaking – likew
on what I have called the space
can comfortably play the fool:
other people, is what I often ca
thought you've never been the
to know anything about it. If y
have never been anywhere bef
For Cage there is never true e
possible to predict. How to pre
ing press? "There's simply a pla
sometimes something happen
(2000:64).

'Nothing happens' is the same
that all goes wrong and which
bad. Thus, the essential work o
ence itself; and so by the time
was tested and discovered. It
that Cage followed the print pr
more surprised", he whispered.
free of real responsibilities – one
rules Cage established for himself.
That is why print here remains essentially indeterminate: not just because it bears an undetermined number of options – etching, lithography, silkscreen, woodcut et cetera – but mainly because a single choice allows an undetermined number of combinations and solutions. And that is why Cage's only true reference and fixed point is his departing question.

Allow me, at this point, to take a few steps backward. An overview of some of these thoughts seems to clarify one thing for me: much has to do with making, printing. Thus one begins to approximate and understand the nature of this space; for it is a space of proximity opened up by action, which one accesses directly while working, doing, touching, but is likewise inaccessible.

Completed her BA in Sculpture and her MA in Drawing and Printmaking, both at the School of Fine Arts at the University of Porto; she is currently doing a research by project at the Royal College of Arts in London. Her research addresses issues such as appearance and identity.

Joana's interest in that which is impermanent and eminently unexpected led her to explore, in the context of printmaking practice, a wide variety of fragile materials and of less conventional procedures; thus, substances such as face powder or graphite powder are key elements in her practice.

Her fascination with printmaking lays on the notion of Imprint. Imprint as trace and mark; that which is made by the contact of two bodies and which can be detached from one body and transferred to another. Hence, her research draws the attention on the study of the Surface, the pellicle or, as Da Vinci announced: a thing of naught – that which fills no space – a permeable, visible and invisible screen.

Fig. 3
Joana, August 2015

It is mainly the region where one is absent, excluded, so it can be found outside labour as well, that moment when one is not active but the work is still in progress.
Though at first sight all this might seem contradictory, there are in fact little contradictions to be found here; the majority of these thoughts respect the intermittent and fractured nature of printmaking activity itself: made in steps, discontinuous moments and intermediary operations that force one to step away from the work while we are printing. There is not - at the same time - accessibility on one side and inaccessibility on the other; neither direct nor indirect approaches, but direct and indirect, alternately.



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

designer
o para re-

s têm por
veis numa
e óbvia, a
e diferen-
e, um pro-
à *posterio-*
e persiste
ais certos
necessário
ação. Pelo
s.
e colocado

iva sempre
da anulan-
a também,
mais além
m, avança-
periências
conduzida
Acaba-se a
palha ideias
terialidade
Mostra-se,
tir de umas

oficina de edição

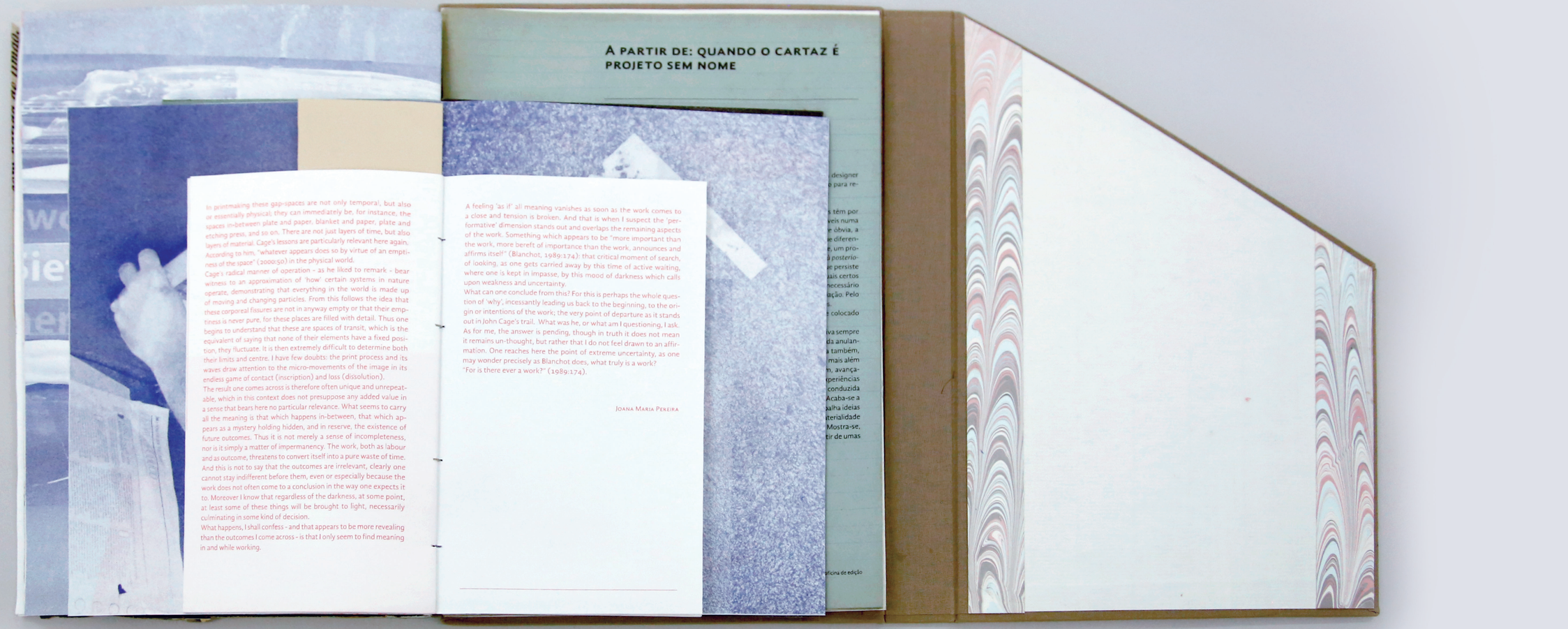
I shall bring into play a third
important than Roth or Kents
response to printmaking - like
on what I have called the spo
can comfortably play the fool
other people, is what I offer
thought you've never been th
to know anything about it. If
have never been anywhere be
For Cage there is never true
possible to predict. How to p
ing press? "There's simply a p
sometimes something happe
(2000:64.)

'Nothing happens' is the san
that all goes wrong and whic
bad. Thus, the essential work
ence itself; and so by the tim
was tested and discovered. I
that Cage followed the print p
more surprised", he whispere
free of real responsibilities - one le
rules Cage established for himself.
That is why print here remains essentially indeterminate: not just because it bears an undetermined number of options - etching, lithography, silkscreen, woodcut et cetera - but mainly because a single choice allows an undetermined number of combinations and solutions. And that is why Cage's only true reference and fixed point is his departing question.

Allow me, at this point, to take a few steps backward. An overview of some of these thoughts seems to clarify one thing for me: much has to do with making, printing. Thus one begins to approximate and understand the nature of this space; for it is a space of proximity opened up by action, which one accesses directly while working, doing, touching, but is likewise inaccessible.

Fig. 3
Joana, August 2015

It is mainly the region where one is absent, excluded, so it can be found outside labour as well, that moment when one is not active but the work is still in progress.
Though at first sight all this might seem contradictory, there are in fact little contradictions to be found here; the majority of these thoughts respect the intermittent and fractured nature of printmaking activity itself: made in steps, discontinuous moments and intermediary operations that force one to step away from the work while we are printing. There is not - at the same time - accessibility on one side and inaccessibility on the other; neither direct nor indirect approaches, but direct and indirect, alternately.



In printmaking these gap-spaces are not only temporal, but also or essentially physical; they can immediately be, for instance, the spaces in-between plate and paper, blanket and paper, plate and etching press, and so on. There are not just layers of time, but also layers of material. Cage's lessons are particularly relevant here again. According to him, "whatever appears does so by virtue of an emptiness of the space" (2000:50) in the physical world.
Cage's radical manner of operation - as he liked to remark - bear witness to an approximation of 'how' certain systems in nature operate, demonstrating that everything in the world is made up of moving and changing particles. From this follows the idea that these corporeal fissures are not in anyway empty or that their emptiness is never pure, for these places are filled with detail. Thus one begins to understand that these are spaces of transit, which is the equivalent of saying that none of their elements have a fixed position, they fluctuate. It is then extremely difficult to determine both their limits and centre. I have few doubts: the print process and its waves draw attention to the micro-movements of the image in its endless game of contact (inscription) and loss (dissolution).
The result one comes across is therefore often unique and unrepeatable, which in this context does not presuppose any added value in a sense that bears here no particular relevance. What seems to carry all the meaning is that which happens in-between, that which appears as a mystery holding hidden, and in reserve, the existence of future outcomes. Thus it is not merely a sense of incompleteness, nor is it simply a matter of impermanency. The work, both as labour and as outcome, threatens to convert itself into a pure waste of time. And this is not to say that the outcomes are irrelevant, clearly one cannot stay indifferent before them, even or especially because the work does not often come to a conclusion in the way one expects it to. Moreover I know that regardless of the darkness, at some point, at least some of these things will be brought to light, necessarily culminating in some kind of decision.
What happens, I shall confess - and that appears to be more revealing than the outcomes I come across - is that I only seem to find meaning in and while working.

A feeling 'as if' all meaning vanishes as soon as the work comes to a close and tension is broken. And that is when I suspect the 'performative' dimension stands out and overlaps the remaining aspects of the work. Something which appears to be "more important than the work, more bereft of importance than the work, announces and affirms itself" (Blanchot, 1989:174): that critical moment of search, of looking, as one gets carried away by this time of active waiting, where one is kept in impasse, by this mood of darkness which calls upon weakness and uncertainty.
What can one conclude from this? For this is perhaps the whole question of 'why', incessantly leading us back to the beginning, to the origin or intentions of the work; the very point of departure as it stands out in John Cage's trail. What was he, or what am I questioning, I ask. As for me, the answer is pending, though in truth it does not mean it remains un-thought, but rather that I do not feel drawn to an affirmation. One reaches here the point of extreme uncertainty, as one may wonder precisely as Blanchot does, what truly is a work?
"For is there ever a work?" (1989:174).

Joana Maria Pereira

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

designer
e para re-
s têm por
veis numa
e óbvia, a
e diferen-
e, um pro-
à posterio-
e persiste
ais certos
necessário
ação. Pelo
e colocado
iva sempre
da anulan-
a também,
mais além
n, avança-
periências
conduzida
Acaba-se a
palha ideias
iterialidade
Mostra-se,
tir de umas

oficina de edição



References

BLAUCHOT, Maurice (1989). "The Space of Literature" University of Nebraska Press.

BROWN, Kathan (2000). "John Cage: Visual Art: To sober and quiet the mind". San Francisco: Crown Point Press.

DOBKE, Dirk (Ed.) (2003). "Dieter Roth: Graphic Works". Londres: Hansjörg Mayer Edition.

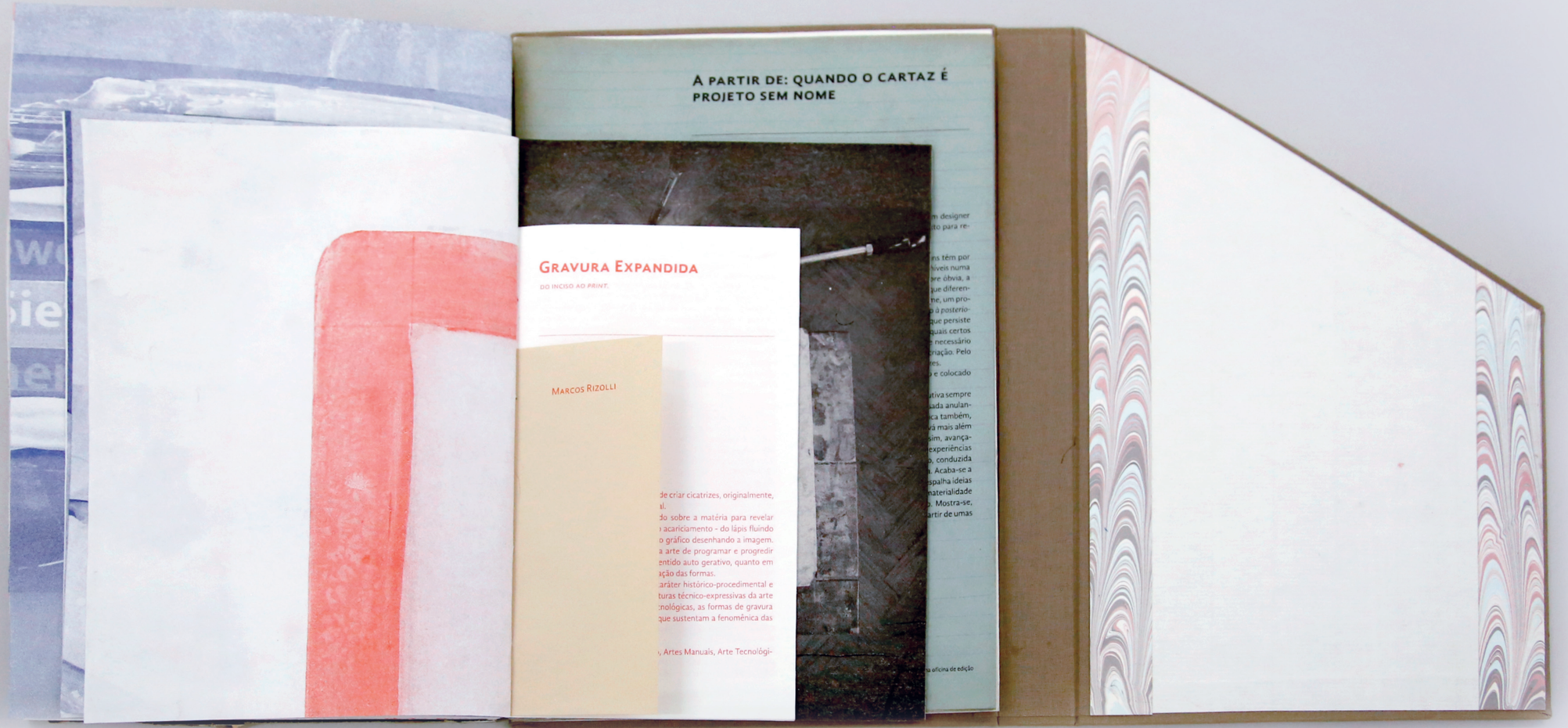
KENTRIDGE, William (2014). "William Kentridge: Six Drawing Lessons". The Charles Eliot Norton Lectures. Harvard University Press.

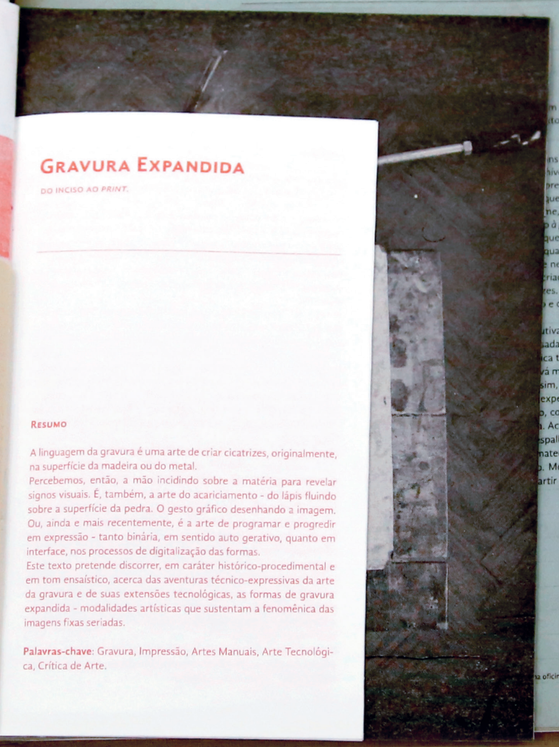
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

designer
e para re-
s têm por
veis numa
e óbvia, a
ue diferen-
e, um pro-
à posterio-
ue persiste
ais certos
necessário
ação. Pelo
e colocado
iva sempre
da anulan-
a também,
mais além
m, avança-
xperiências
conduzida
Acaba-se a
palha ideias
aterialidade
Mostra-se,
tir de umas

oficina de edição


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME


Gravura Expandida
do inciso ao print.
Marcos Rizolli
de criar cicatrizes, originalmente,
al.
do sobre a matéria para revelar
acariciamento - do lápis fluindo
o gráfico desenhando a imagem.
a arte de programar e progredir
entido auto gerativo, quanto em
ação das formas.
aráter histórico-procedimental e
turas técnico-expressivas da arte
nológicas, as formas de gravura
que sustentam a fenomênica das
, Artes Manuais, Arte Tecnológi-
A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome
m designer
to para re-
ns têm por
níveis numa
bre óbvia, a
que diferen-
ne, um pro-
o à posterio-
que persiste
quais certos
e necessário
riação. Pelo
res.
e colocado
tiva sempre
ada anulan-
ica também,
vá mais além
sim, avança-
experiências
o, conduzida
. Acaba-se a
spalha ideias
aterialidade
. Mostra-se,
artir de umas
a oficina de edição



Gravura Expandida

DO INCISO AO *PRINT*.

Licenciado em Artes Plásticas; Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes; Pós-Doutorado em Artes.

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/Brasil.

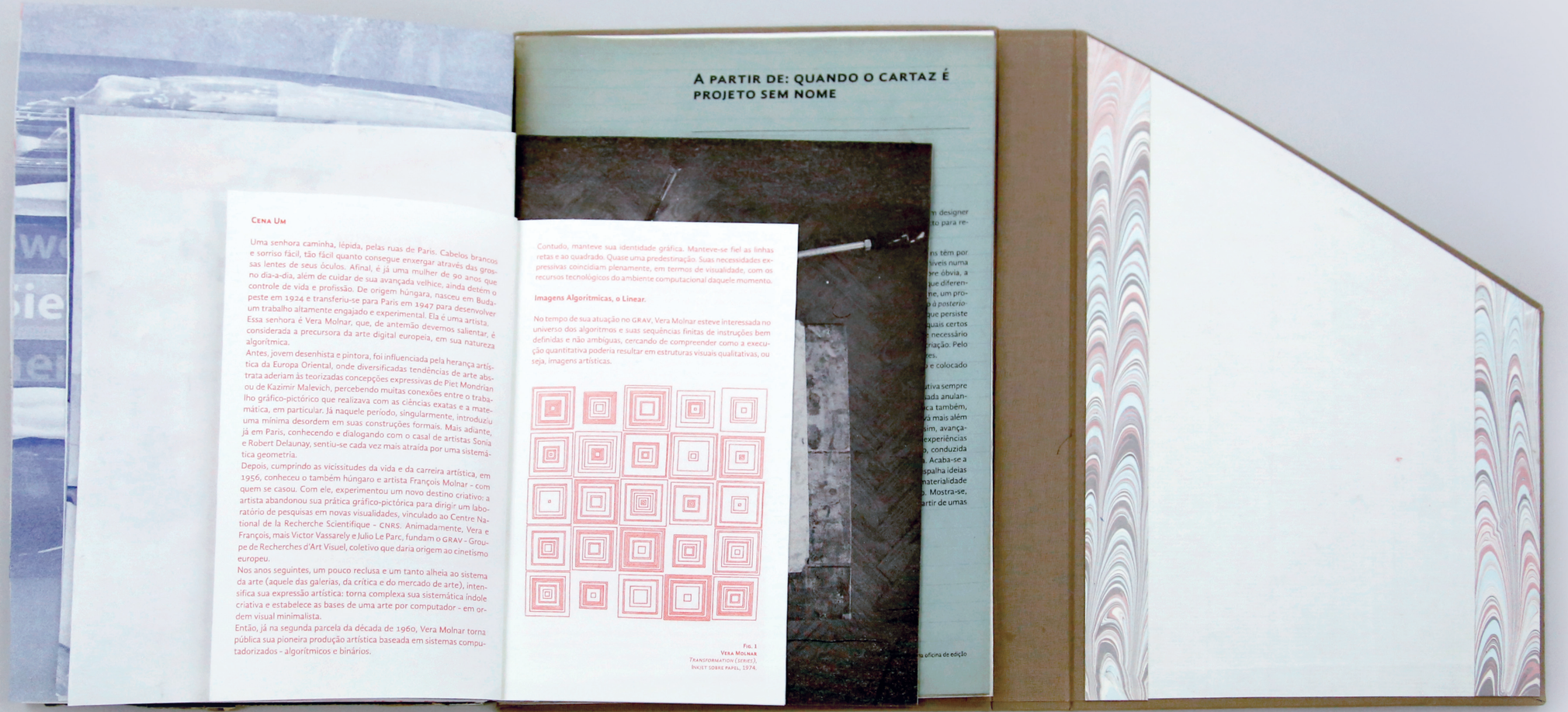
Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual, com atuação internacional.

Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – CRIABRASILIS; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; Associação Profissional de Artistas Plásticos –APAP.

Resumo

A linguagem da gravura é uma arte de criar cicatrizes, originalmente, na superfície da madeira ou do metal.
Percebemos, então, a mão incidindo sobre a matéria para revelar signos visuais. É, também, a arte do acariciamento - do lápis fluindo sobre a superfície da pedra. O gesto gráfico desenhando a imagem. Ou, ainda e mais recentemente, é a arte de programar e progredir em expressão - tanto binária, em sentido auto gerativo, quanto em interface, nos processos de digitalização das formas.
Este texto pretende discorrer, em caráter histórico-procedimental e em tom ensaístico, acerca das aventuras técnico-expressivas da arte da gravura e de suas extensões tecnológicas, as formas de gravura expandida - modalidades artísticas que sustentam a fenomênica das imagens fixas seriadas.

Palavras-chave: Gravura, Impressão, Artes Manuais, Arte Tecnológica, Crítica de Arte.



Cena Um

Uma senhora caminha, lépida, pelas ruas de Paris. Cabelos brancos e sorriso fácil, tão fácil quanto consegue enxergar através das grossas lentes de seus óculos. Afinal, é já uma mulher de 90 anos que no dia-a-dia, além de cuidar de sua avançada velhice, ainda detém o controle de vida e profissão. De origem húngara, nasceu em Budapeste em 1924 e transferiu-se para Paris em 1947 para desenvolver um trabalho altamente engajado e experimental. Ela é uma artista. Essa senhora é Vera Molnar, que, de antemão devemos salientar, é considerada a precursora da arte digital europeia, em sua natureza algorítmica.

Antes, jovem desenhista e pintora, foi influenciada pela herança artística da Europa Oriental, onde diversificadas tendências de arte abstrata aderiam às teorizadas concepções expressivas de Piet Mondrian ou de Kazimir Malevich, percebendo muitas conexões entre o trabalho gráfico-pictórico que realizava com as ciências exatas e a matemática, em particular. Já naquele período, singularmente, introduziu uma mínima desordem em suas construções formais. Mais adiante, já em Paris, conhecendo e dialogando com o casal de artistas Sonia e Robert Delaunay, sentiu-se cada vez mais atraída por uma sistemática geometria.

Depois, cumprindo as vicissitudes da vida e da carreira artística, em 1956, conheceu o também húngaro e artista François Molnar - com quem se casou. Com ele, experimentou um novo destino criativo: a artista abandonou sua prática gráfico-pictórica para dirigir um laboratório de pesquisas em novas visualidades, vinculado ao Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS. Animadamente, Vera e François, mais Victor Vassarely e Julio Le Parc, fundam o GRAV - Groupe de Recherches d'Art Visuel, coletivo que daria origem ao cinetismo europeu.

Nos anos seguintes, um pouco reclusa e um tanto alheia ao sistema da arte (aquele das galerias, da crítica e do mercado de arte), intensifica sua expressão artística: torna complexa sua sistemática índole criativa e estabelece as bases de uma arte por computador - em ordem visual minimalista.

Então, já na segunda parcela da década de 1960, Vera Molnar torna pública sua pioneira produção artística baseada em sistemas computadorizados - algorítmicos e binários.

Contudo, manteve sua identidade gráfica. Manteve-se fiel as linhas retas e ao quadrado. Quase uma predestinação. Suas necessidades expressivas coincidiam plenamente, em termos de visualidade, com os recursos tecnológicos do ambiente computacional daquele momento.

Imagens Algorítmicas, o Linear.

No tempo de sua atuação no GRAV, Vera Molnar esteve interessada no universo dos algoritmos e suas sequências finitas de instruções bem definidas e não ambíguas, cercando de compreender como a execução quantitativa poderia resultar em estruturas visuais qualitativas, ou seja, imagens artísticas.

Fig. 1
Vera Molnar
Transformation (series),
Inciet sobre papel, 1974.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Em suas originais interações com os sistemas computacionais, a artista tinha a clareza de que um algoritmo não deveria representar, necessariamente, um programa de computador, e sim os passos necessários para realizar tarefas, tanto tecnológicas quanto criativas. Sua sensível percepção de que diferentes algoritmos poderiam realizar a mesma tarefa usando um conjunto diferenciado de instruções - com mais ou menos espaço, tempo e esforço - propiciou a aplicação de complexidades computacionais para a geração de imagens lineares. Em artisticidade, transformou dados matemáticos em estruturas visuais. Dominou o sistema dos algoritmos para desempenhar sua nova arte.

No ambiente algoritmico, gerou inúmeros desenhos para, depois, fixá-los em papéis, telas ou superfícies em relevo. O produtivo contato com o computador fez a artista perceber que já há algum tempo procurava um instrumento que se adequasse às duas ideias de arte: desejava explorar uma nova linguagem de representação de imagens, que estivesse liberada dos conceitos tradicionais e dos modelos culturais herdados das vanguardas históricas. E mais: imaginava que tinha um computador. Inventava um programa e então, passo a passo, realizava séries simples, finitas, mas que terminavam em si mesmas, ou seja, que não omitiam qualquer combinação de formas.

O conceito de algoritmo, formalizado em 1936 por Alan Turing e Alonzo Church e que determinou as fundações da ciência da computação, revelou para a artista um sistema criativo: os quatro cálculos aritméticos - nomeadamente adição, subtração, multiplicação e divisão - significaram, para ela, as primárias maneiras de se calcular quantidades e transformá-las em estruturas visuais.

Animadíssima com as potencialidades expressivas do computador, tangente à capacidade de transformar estruturas matemáticas em estruturas visuais, cada vez mais compreendia que o algoritmo deveria ser considerado uma sequência de operações predispostas a simulações. E, exatamente porque processo, poderia ser submetido e acolher intervenções sistêmicas. Bem assim: para cumprir seu destino criativo, a artista deveria contrariar a noção convencional de que, para qualquer processo computacional, o algoritmo deve estar rigorosamente definido, especificando a maneira como ele se comportará em todas as circunstâncias.

Outrossim: estava cristalino, para Vera Molnar, que suas interações com a máquina resultariam em estruturas visuais - necessariamente carregadas de expressão - se conseguisse subverter a lógica binária - matriz operacional do algoritmo e, portanto, da informática.

Passos adiante, a artista, cumpre uma figura de retórica.

Utilizando o artifício de linguagem que modifica a expressão do pensamento, para torná-la mais viva, mais enérgica ou mais compreensível: a maneira mais simples de se pensar um algoritmo seria através de uma lista bem definida de procedimentos, cujas instruções seriam executadas passo a passo. Da compreensão da regra, do fluxograma, tentaria o desvio - o lapso criativo, a intervenção linear, a ação deliberada da arte.

Assim, Vera Molnar insistiu na determinação de uma forma mecânica para desenvolver e visualizar um algoritmo. Tomou para si, como aliados, os universos da matemática e da geometria.

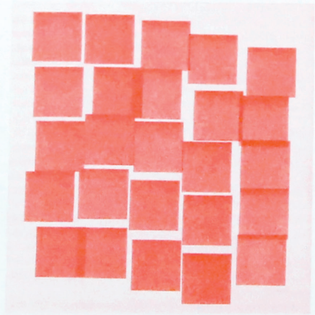
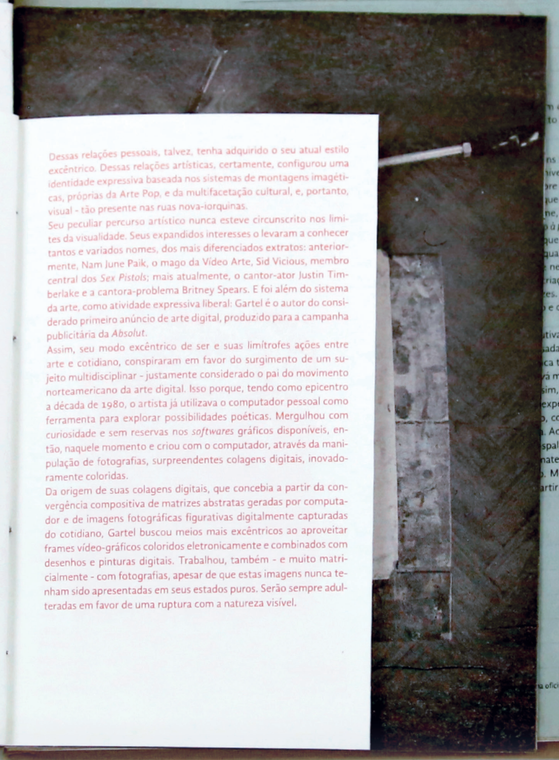


Fig. 2
Vera Molnar
25 Squares
Inkjet on paper, 1989/90.

Mesmo considerando que o tamanho do procedimento algorítmico não é conhecido de antemão, já que pode ser executado infinitamente, percebeu que não poderia projetar respostas mas, somente, intervir no procedimento. Extraiu do ambiente lógico, suas variáveis - encontrou a linha, a forma geométrica - preponderantemente, o quadrado - e, com isso, iniciou o universo das infoimagens.
Durante muito tempo os desenhos impressos de Vera Molnar foram considerados um produto secundário perante sua produção infográfica (que permanecia disponível para visualização física - em monitores de computador). Esta percepção periférica começou a mudar quando colecionadores manifestaram interesse na aquisição das imagens impressas e críticos de arte começaram a considerar a impressão de imagens geradas por computador como modalidade autônoma de produção e circulação da arte digital.
E, assim, quer seja caminhando pelas ruas de Paris ou gerindo sua carreira artística, mantém-se atuante e atualíssima diante dos novos meios da expressão digital. Seu trabalho vem cada vez mais sendo reconhecido pela crítica de arte, não somente aquela animada com as novas tecnologias, e pelo mercado de arte.

Cena Dois

Um jovem senhor que adora automóveis antigos customizados.
Parece ser um típico norteamericano *outsider*. Usa, invariavelmente, calças jeans, camisetas com estamparia frontal e jaquetas ou coletes de couro, alternando o desleixo da barba-por-fazer com o acurado cuidado com o cavanhaque - enquanto os cabelos, já acinzentados, mostram-se cada vez mais longos. Ele mesmo: Laurence Gartel.
Assim, se hoje, esse jovial senhor é o proprietário de um museu de automóveis customizados, o *Gartel Art Museum*, cuja gestão *on line* propicia a justa convergência entre business e artisticidade, desde a sua juventude vem se dedicando aos avanços da arte por computador - ao se envolver com *softwares* de tratamento de imagem, pautados pela interface fotomecânica.
Nascido e criado em New York em 1956, já no tempo de seus estudos universitários que lhe deram o diploma de artista gráfico, teve a oportunidade de conhecer e interagir criativamente com o artista-celebridade Andy Warhol e com o alternativo-grafiteiro Keith Haring.



Dessas relações pessoais, talvez, tenha adquirido o seu atual estilo excêntrico. Dessas relações artísticas, certamente, configurou uma identidade expressiva baseada nos sistemas de montagens imagéticas, próprias da Arte Pop, e da multifacetação cultural, e, portanto, visual - tão presente nas ruas nova-iorquinas.
Seu peculiar percurso artístico nunca esteve circunscrito nos limites da visualidade. Seus expandidos interesses o levaram a conhecer tantos e variados nomes, dos mais diferenciados extratos: anteriormente, Nam June Paik, o mago da Video Arte; Sid Vicious, membro central dos *Sex Pistols*; mais atualmente, o cantor-ator Justin Timberlake e a cantora-problema Britney Spears. E foi além do sistema da arte, como atividade expressiva liberal: Gartel é o autor do considerado primeiro anúncio de arte digital, produzido para a campanha publicitária da *Absolut*.
Assim, seu modo excêntrico de ser e suas limítrofes ações entre arte e cotidiano, conspiraram em favor do surgimento de um sujeito multidisciplinar - justamente considerado o pai do movimento norteamericano da arte digital. Isso porque, tendo como epicentro a década de 1980, o artista já utilizava o computador pessoal como ferramenta para explorar possibilidades poéticas. Mergulhou com curiosidade e sem reservas nos *softwares* gráficos disponíveis, então, naquele momento e criou com o computador, através da manipulação de fotografias, surpreendentes colagens digitais, inovadoramente coloridas.
Da origem de suas colagens digitais, que concebia a partir da convergência compositiva de matrizes abstratas geradas por computador e de imagens fotográficas figurativas digitalmente capturadas do cotidiano, Gartel buscou meios mais excêntricos ao aproveitar frames vídeo-gráficos coloridos eletronicamente e combinados com desenhos e pinturas digitais. Trabalhou, também - e muito matricialmente - com fotografias, apesar de que estas imagens nunca tenham sido apresentadas em seus estados puros. Serão sempre adulteradas em favor de uma ruptura com a natureza visível.

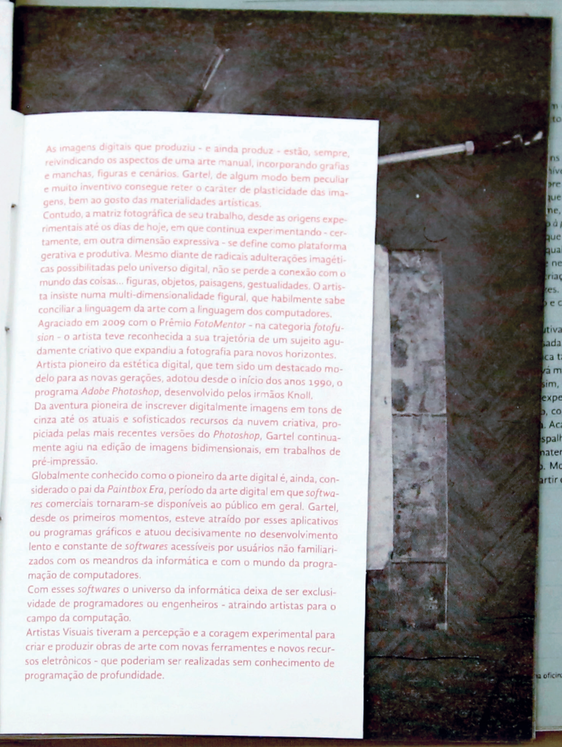
Imagens de Interface, o Pictórico.

Ao transitar entre a arte e o design, Laurence Gartel jamais abandonou a matriz geradora de seus originais interesses visuais: as fotomontagens, em manifestações convergentes entre informática e pintura. Suas proposições artísticas são, recorrentemente, preenchidas com recortes de dados figurais e diversificados campos de cor, conferindo nítida ênfase aos valores compositivos - típicos de uma arte impregnada, ainda, de fortes relações com as Artes Plásticas.



Fig. 3
Laurence Gartel
Clown Cuzin,
Inkjet sobre papel, 2006.

As imagens digitais que produziu - e ainda produz - estão, sempre, reivindicando os aspectos de uma arte manual, incorporando grafias e manchas, figuras e cenários. Gartel, de algum modo bem peculiar e muito inventivo consegue reter o caráter de plasticidade das imagens, bem ao gosto das materialidades artísticas.
Contudo, a matriz fotográfica de seu trabalho, desde as origens experimentais até os dias de hoje, em que continua experimentando - certamente, em outra dimensão expressiva - se define como plataforma gerativa e produtiva. Mesmo diante de radicais adulterações imagéticas possibilitadas pelo universo digital, não se perde a conexão com o mundo das coisas... figuras, objetos, paisagens, gestualidades. O artista insiste numa multi-dimensionalidade figural, que habilmente sabe conciliar a linguagem da arte com a linguagem dos computadores.
Agraciado em 2009 com o Prêmio *FotoMentor* - na categoria *fotofusion* - o artista teve reconhecida a sua trajetória de um sujeito agudamente criativo que expandiu a fotografia para novos horizontes.
Artista pioneiro da estética digital, que tem sido um destacado modelo para as novas gerações, adotou desde o início dos anos 1990, o programa *Adobe Photoshop*, desenvolvido pelos irmãos Knoll.
Da aventura pioneira de inscrever digitalmente imagens em tons de cinza até os atuais e sofisticados recursos da nuvem criativa, propiciada pelas mais recentes versões do *Photoshop*, Gartel continuamente agiu na edição de imagens bidimensionais, em trabalhos de pré-impressão.
Globalmente conhecido como o pioneiro da arte digital é, ainda, considerado o pai da *Paintbox Era*, período da arte digital em que *softwares* comerciais tornaram-se disponíveis ao público em geral. Gartel, desde os primeiros momentos, esteve atraído por esses aplicativos ou programas gráficos e atuou decisivamente no desenvolvimento lento e constante de *softwares* acessíveis por usuários não familiarizados com os meandros da informática e com o mundo da programação de computadores.
Com esses *softwares* o universo da informática deixa de ser exclusividade de programadores ou engenheiros - atraindo artistas para o campo da computação.
Artistas Visuais tiveram a percepção e a coragem experimental para criar e produzir obras de arte com novas ferramentes e novos recursos eletrônicos - que poderiam ser realizadas sem conhecimento de programação de profundidade.



Artistas desejavam o surgimento de um *programa de pintura*, cuja primeira aparição se refere à introdução do pixel para artistas visuais. Além disso, este é um momento em que os primeiros computadores, que além de seus preços acessíveis, começam incorporar dispositivos periféricos, como o *mouse* e *scanner*. Assim, o computador (de uma forma ou de outra) tornou-se parte da sociedade em grande parte do mundo. O computador pessoal, os *softwares* de manipulação e tratamento de imagens e outros dispositivos periféricos úteis e interessantes estavam agora nas mãos dos artistas.
Das explorações digitais pioneiras que souberam gerar inovadoras imagens fixas, Gartel avançou para um campo expressivo multidimensional: instalações de grande escala; modelos vivos e manequins; instrumentos musicais e colaborações com orquestras; projeções de vídeo; painéis de LCD.



Fig. 4
Laurence Gartel
Painting surface Automotive, 2011

Contudo, suas colagens digitais apresentam-se como um complexo portal da extraordinária história da arte por computador.
Sua expressão info-pictórica abrange multi-camadas criativas, produtivas e perceptivas. Suas proposições visuais estiveram, porém, sempre baseadas nas heranças da pintura, da colagem e da Arte Pop.
Sua experimental artisticidade sempre buscou efeitos que reproduzissem técnicas da pintura – justaposições figurais e sobreposições cromáticas: uma interferindo na outra, adulterando imagens e inaugurando efeitos visuais. Seus adulterados complexos imagéticos, editados em computador, criaram uma cultura da visualidade digital, em se tratando de imagens fixas, aquelas destinadas à projeção ou à impressão planar. Hoje, contudo, o artista, à frente da gestão criativa do inusitado *Gartel Art Museum*, redescobriu a gestualidade e a sensorialidade da arte da pintura. Considerado o pai do movimento digital por mais de 30 anos, voltou-se à pintura, ainda que – pendularmente – transite entre o fazer manual e o *Tuning* virtual.

Cena 3, Breve Conclusão

Vera Molnar e Laurence Gartel são dois artistas fundamentais para que se possa compreender, através de suas presenças no cenário artístico da era digital e de suas ações expressivas que adotam o computador e seus diversificados *softwares*, os percursos estruturantes das imagens digitais fixas.
Molnar e a sua linearidade geométrica – que contraria e subverte a lógica de programação – e Gartel – que abre-se experimentalmente aos âmbitos da interface homem-computador – estão inscritos na história da arte computacional. Dos gestos, gráfico de Molnar e pictórico da Gartel, configuram-se novas aventuras visuais para a linguagem da gravura contemporânea, em expandida compreensão crítico-criativa.

Marcos Rizolli



Referências

LIESER, Wolf. "Digital Art". Berlim: H.F.Ullmann, 2009.

OLIVA, Achille Bonito (Org.). "Enciclopedia Delle Arti Contemporanee". Milano: Mondadori, 2010.

RIZOLLI, Marcos. "Relatório Pós-Doutoral". São Paulo: IA-UNESP, 2013.

www.gartelmuseum.weebly.com

www.veramolnar.com

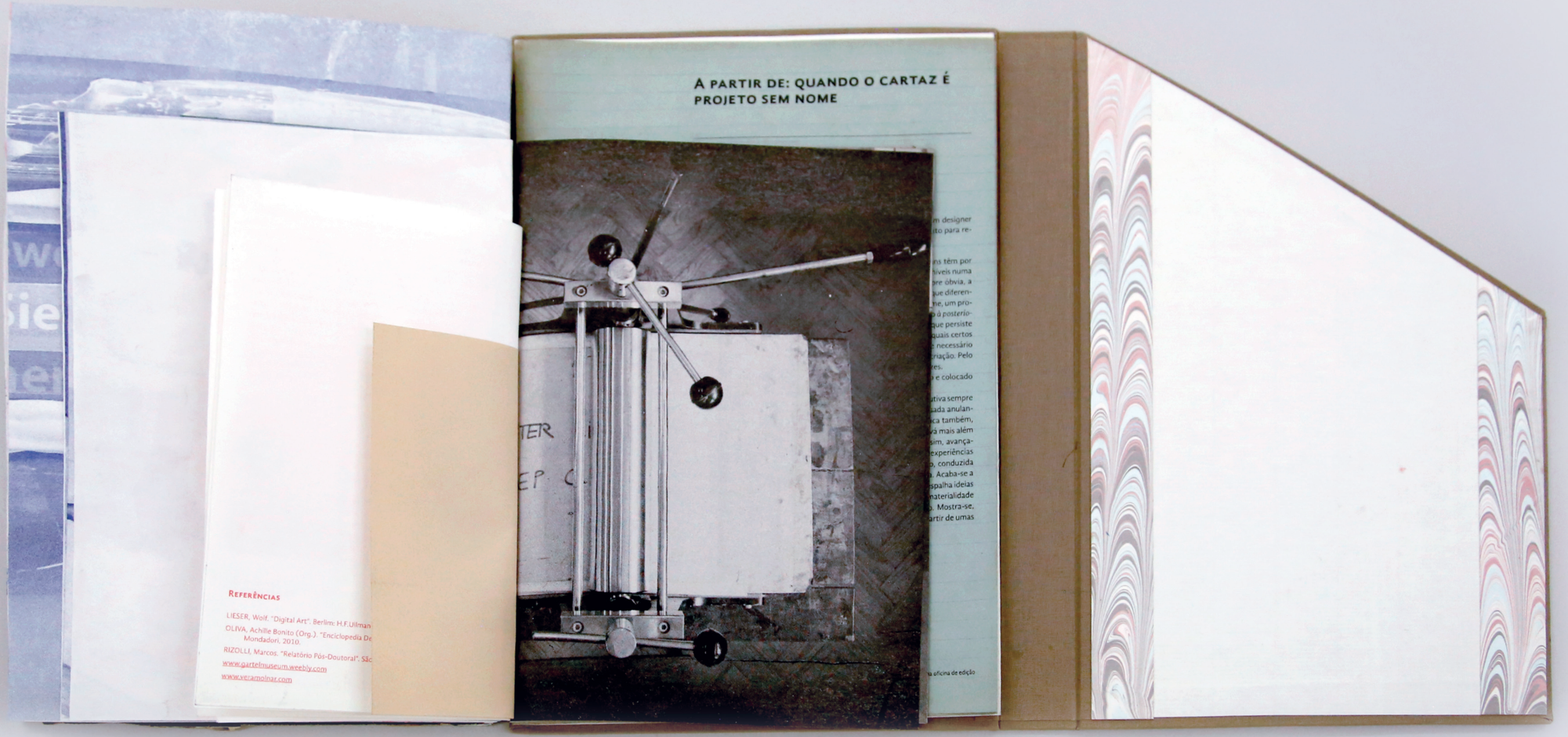
A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

m designer
xto para re-

ns têm por
hiveis numa
pre óbvia, a
que diferen-
me, um pro-
o *à posterio-*
que persiste
quais certos
e necessário
criação. Pelo
tes.
o e colocado

utiva sempre
sada anulan-
ica também,
vá mais além
sim, avança-
experiências
o, conduzida
a. Acaba-se a
espalha ideias
materialidade
o. Mostra-se,
artir de umas

na oficina de edição



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Referências

LIESER, Wolf. "Digital Art". Berlim: H.F.Ullman

OLIVA, Achille Bonito (Org.). "Enciclopedia De
Mondadori, 2010.

RIZOLLI, Marcos. "Relatório Pós-Doutoral", São

www.gartelmuseum.weebly.com

www.veramolnar.com



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

m designer
to para re-

ns têm por
hiveis numa
nre óbvia, a
que diferen-
ne, um pro-
o à posterio-
que persiste
quais certos
e necessário
criação. Pelo
es.
o e colocado

utiva sempre
iada anulan-
ca também,
vá mais além
sim, avança-
experiências
o, conduzida
. Acaba-se a
espalha ideias
materialidade
o. Mostra-se,
artir de umas

u oficina de edição


MANTER
KEEP
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



m designer
to para re-

ns têm por
híveis numa
ire óbvia, a
que diferen-
ne, um pro-
o *à posterio-*
que persiste
quais certos
e necessário
criação. Pelo
es.
o e colocado

ativa sempre
sada anulan-
ica também,
vá mais além
sim, avança-
experiências
o, conduzida
. Acaba-se a
spalha ideias
materialidade
. Mostra-se,
artir de umas

a oficina de edição



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

MARE SAARE

...ge, or even at any slightly con-
...our eyes, there are various op-

...eyelids, oftentimes they are in-
...a train of creative ideas moving.
...mage of the object we've been
...with eyes wide open long after
...terimage of ghost image seems

...ge to be seen and recognized
...ured in the photographs, have
...ed afterimage, recording a mo-

...rming them and printing and firing onto glass. My grandfather was an amateur photographer who started taking photos in 1917 when he was only fourteen years old. In my earliest memories of him we are sitting together in the dark-room admiring the slow appearance of images in red light - mesmer-izing moments, printed strongly in my memory.

...m designer
...to para re-

...ns têm por
...níveis numa
...pre óbvia, a
...que diferen-
...ne, um pro-
...o *à posterio-*
...que persiste
...quais certos
...e necessário
...criação. Pelo
...res.
...o e colocado

...utiva sempre
...sada anulan-
...ica também,
...vá mais além
...sim, avança-
...experiências
...o, conduzida
...a. Acaba-se a
...spalha ideias
...materialidade
...o. Mostra-se,
...artir de umas

...a oficina de edição


Tallinn, 1955.
She graduated from the specialty of glass of Estonian Academy of Arts (then State Art Institute of the Estonian Sse) in 1979.
After a short period as a designer at the glass factory of Kaluga, Russia, she returned to the academy in 1985, and became head of the department of glass in 1993, a post she's still holding today.
She has been exhibiting internationally and is best known today for her extremely fragile colourful glass objects created in author's technique by fusing glass powders on sand and quartz, playing with complicated structures and surfaces. Sometimes these objects are partly engraved.
Photography has also been one of her favourite media and her images are often printed and fired on glass. Maze considers her works to be definitions for different circumstances, mirroring the world around us.
AFTERIMAGE
After looking at a strongly lighted image, or even at any slightly contrasting one long enough, then closing our eyes, there are various optical illusions to be admired.
Color schemes are dancing under our eyelids, oftentimes they are incredibly beautiful and inspiring to set a train of creative ideas moving. But always we can see the negative image of the object we've been looking at appearing in our vision even with eyes wide open long after the original image has ceased. The afterimage of ghost image seems to be "printed" in our eyes for a while.
Any photograph is a materialized image to be seen and recognized long after the people or places, pictured in the photographs, have ceased to be. Each photo is a materialized afterimage, recording a moment that will never be repeated.
I enjoy working with photos, transforming them and printing and firing onto glass. My grandfather was an amateur photographer who started taking photos in 1917 when he was only fourteen years old. In my earliest memories of him we are sitting together in the darkroom admiring the slow appearance of images in red light - mesmerizing moments, printed strongly in my memory.
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME
m designer
ito para re-
ns têm por
híveis numa
pre óbvia, a
que diferen-
ne, um pro-
o à posterio-
que persiste
quais certos
e necessário
riação. Pelo
es.
o e colocado
utiva sempre
sada anulan-
ica também,
vá mais além
sim, avança-
experiências
o, conduzida
a. Acaba-se a
spalha ideias
naterialidade
o. Mostra-se,
artir de umas
a oficina de edição



Fig. 1
BUTTERFLY PRINTED AND FIRED ON ENGRAVED GLASS, PAINTED 2013

Many of my printed works have been influenced by my two voyages to Japan. Details inspired by Japan can be seen in the works of the collection of photographic images on glass "Japan - the afterimage" (2011-2012) but also in several later works where I've used some details or their combinations.

Following the three-line structure, common to haiku poetry, I begin my creative process with photos, documenting the actual situation. I then transfer and fire the image onto glass plates, which in turn will be scanned and photographed in traversing and reflecting lights and returned into photos, printed on paper - like the three lines of haiku.
A lonely traveller, far from home, precisely senses one's location.
Fourteen hours on the flight have made me aware of enormous distances. On arrival I have to let go of what I have learned about Japan and open up to a totally new experience.
Silence.
The entirely unknown language blocks the usual overflow of information and turns all written signs into abstract works of art.
Intuition starts to rule my actions.

A small dictionary becomes the only means of communication. I can make up questions. To understand the answers I have to rely solely on body language.
Wilderness needs no translation, makes me feel more secure. Thus, I flee from the cities and go to the countryside. The strong presence of nature's timelessness brings relief and content.
Tranquility.
What kind of images inspire us? Autumn leaves are often enough to get a beautiful photo and work it into a decent glass piece.
A tiny white butterfly, lying lifeless on the steps of a closed shrine in rural Japan, has completed a full life circle. I took only one photograph of it but have returned to the image again and again.[fig.1]
A young woman praying in a buddhist temple in Kyoto.
Her not knowing. I only take one photo, again.[fig.2]

Fig. 2
THE ORIGINAL PHOTO OF THE PRAYER 2013

Afterwards I had many creative moments working with the photo, changing the background to be as neutral as possible, enhancing the contrast. Playing with the shadows of the printed glass plate first to exhibit it, afterwards, taking photos in different circumstances, in various light conditions has been a new, unbelievably engaging creative process.[fig.3]
I have repeatedly returned to that image, too, printing, firing on glass, scanning, printing again.[fig.4]



Fig. 3
Playing with shadows with the printed image on glass, 2011



Fig. 4
The Prayer scanned from the glass plate and printed on paper, 2011

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

m designer
to para re-

ns têm por
íveis numa
re óbvia, a
ue diferen-
ne, um pro-
à posterio-
que persiste
quais certos
necessário
riação. Pelo
res.
e colocado

ativa sempre
ada anulan-
ca também,
vá mais além
sim, avança-
experiências
o, conduzida
. Acaba-se a
spalha ideias
naterialidade
. Mostra-se,
artir de umas

a oficina de edição



Fig. 5
Butterfly - the Prayer printed on painted and fired

Two images have been united on a glass plate.
Butterfly, Madama Butterfly... (fig 5)
Technically the process involves the use of a special transparent transfer paper from laser printers that has enabled me to transfer any photographic images onto glass to be then fired in a kiln at the temperature of approximately 800° c.

The printed image consists of fine particles of iron oxide which stay on the glass plate after firing. The film substrate will simply burn away in the kiln. The resulting colour on glass is very similar to old sepia colored prints, another reminiscence of olden times.
To change the color or enhance the images, I often use glass painting, either before or after firing the image. It usually gives interesting painterly results to print upon painted and pre-fired glass plates and at the same time the temperature for firing the transfer can be significantly lowered.

Saving fleeting moments changes the real image.
Afterimages are projected in our memories, oftentimes already different - blurred and abstract. Occasionally, nevertheless, they can be even sharper than the originals.
I'm often contemplating upon the impermanence of things and life. Nature, perhaps, will take over again one day. The illusion of our victory over it will fall apart. Will there be anyone left to admire the afterimages, materialized in our photographs?

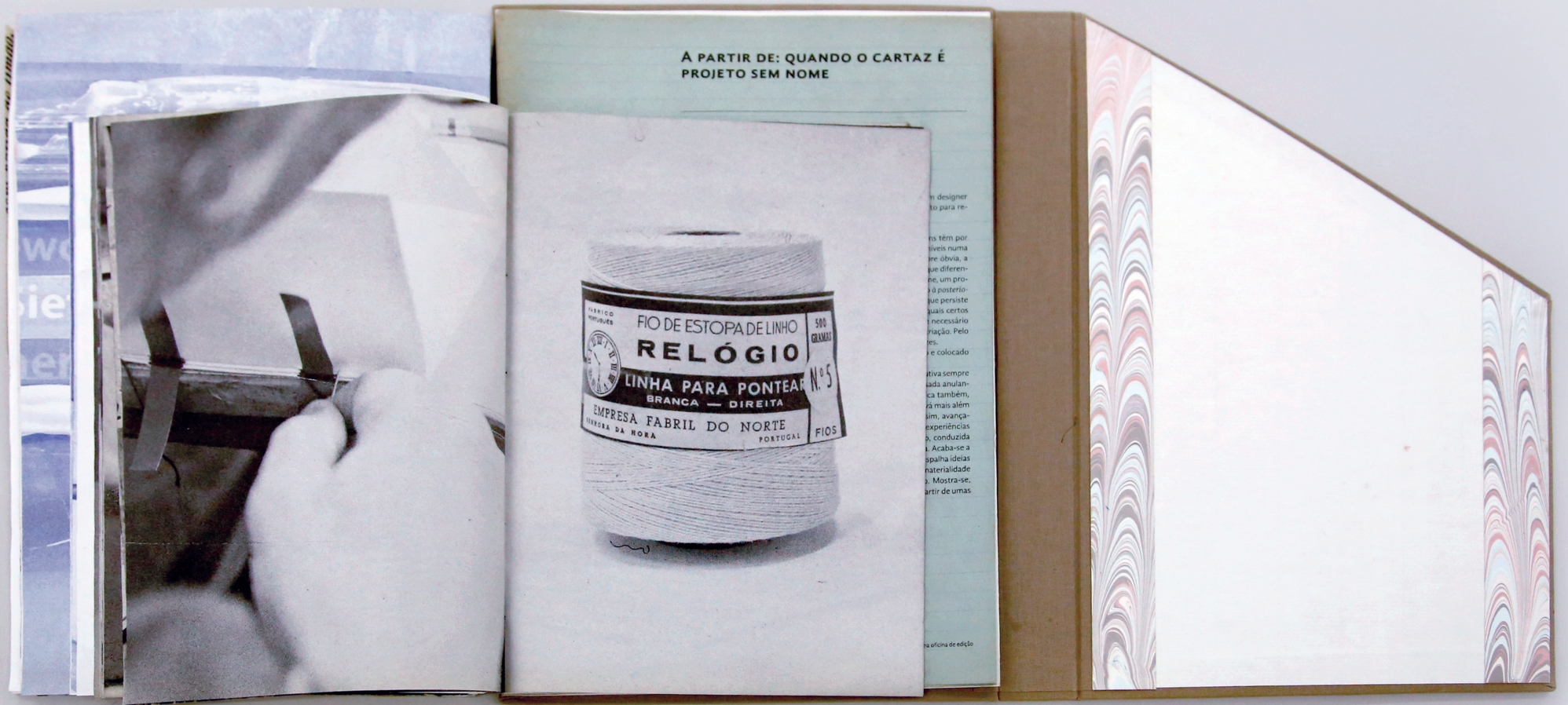
Mare Saare

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME
n designer
to para re-
ns têm por
íveis numa
ire óbvia, a
ue diferen-
ne, um pro-
à posterio-
ue persiste
uais certos
necessário
ração. Pelo
es.
e colocado
tiva sempre
ada anulan-
ca também,
rá mais além
im, avança-
experiências
o, conduzida
. Acaba-se a
spalha ideias
naterialidade
. Mostra-se,
artir de umas
na oficina de edição


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME
Belas Artes
Universidade


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É
PROJETO SEM NOME
FIO DE ESTOPA DE LINHO
RELÓGIO
500 GRAMAS
LINHA PARA PONTEAR
BRANCA — DIREITA
N.º 5
EMPRESA FABRIL DO NORTE
SENHORA DA HORA
PORTUGAL
FIOS

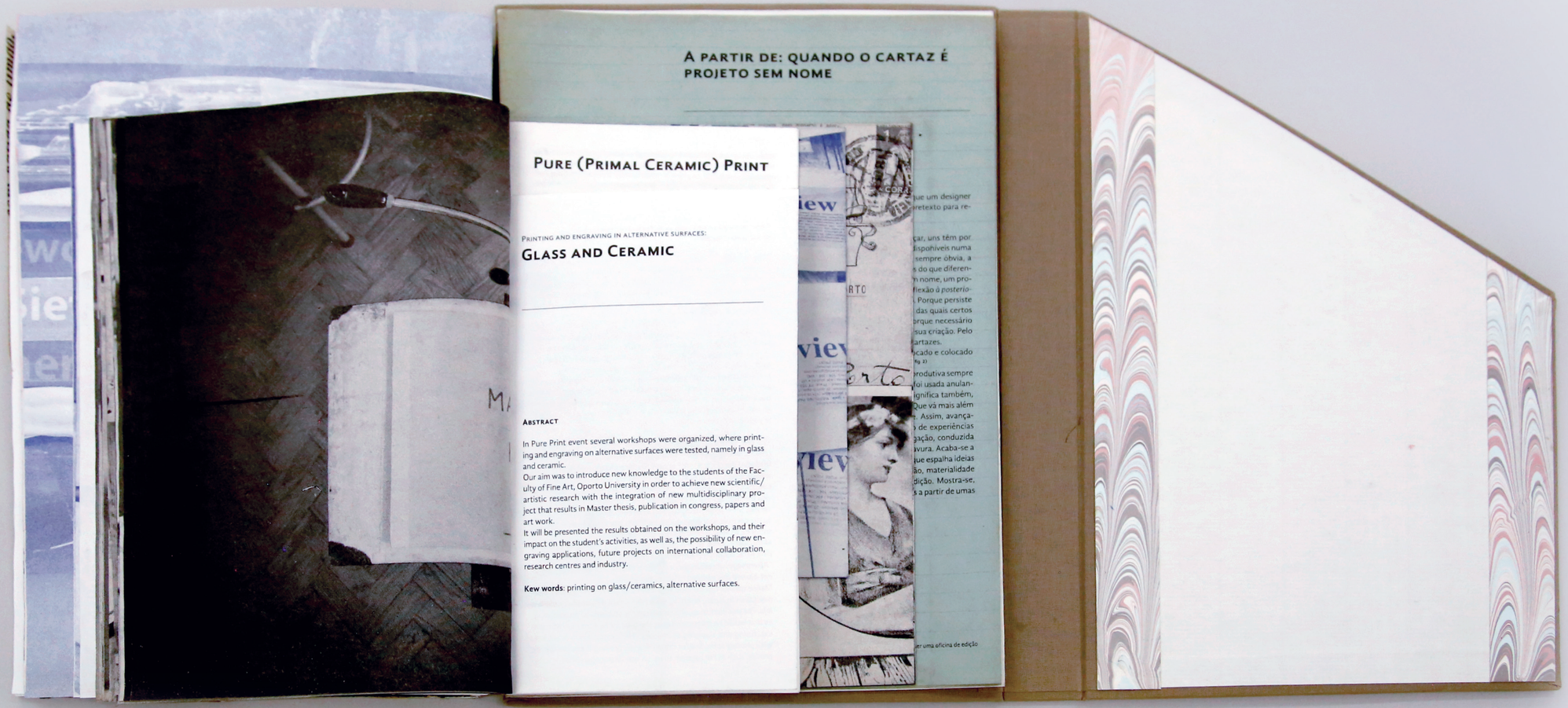


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME
5 PONTAS SECAS
4 PONTAS SECAS



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



Pure (Primal Ceramic) Print

Printing and engraving in alternative surfaces:

Glass and Ceramic

Abstract

In Pure Print event several workshops were organized, where printing and engraving on alternative surfaces were tested, namely in glass and ceramic.
Our aim was to introduce new knowledge to the students of the Faculty of Fine Art, Oporto University in order to achieve new scientific/artistic research with the integration of new multidisciplinary project that results in Master thesis, publication in congress, papers and art work.
It will be presented the results obtained on the workshops, and their impact on the student's activities, as well as, the possibility of new engraving applications, future projects on international collaboration, research centres and industry.

Kew words: printing on glass/ceramics, alternative surfaces.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

Printing and engraving in alternative surfaces: glass and ceramic

"The interplay of ideas from disparate areas of knowledge in creative arts research creates conditions for the emergence of new analogies, metaphors and models for understanding objects of enquiry. Hence the capacity of artistic research for illuminating subject matter of both the artistic domain as well as that belonging to other domains and disciplines of knowledge". (Barrett, 2010, p7).

The workshops organized at Faculty of Fine Art, Oporto University were conducted in the context of Pure Print International printmaking meeting (*pureprint.fba.up.pt*), and aimed to demonstrate and introduce expanded possibilities for the printed image.
In the first edition 2013 we offered 4 workshops on glass/ceramics and invited artists with distinct background that not only allowed the introduction of new techniques and technologies, as much give an insight as artists and academics working and conducting research in various Art Universities.

The first workshop started in September with the polish artist Malgorzata Warlikowsk from Academy of Fine Arts in Wroclaw, and introduced the possibility of printing in decals to be used both on glass and ceramics. Malgorzata is a printmaking professor exploring the possibilities of printing on ceramic surfaces. **Prints thermosealable**, was the title of the workshop and its main objective was transferring various print techniques, such as, silkscreen, linocut, plexicut, intaglio, to ceramic and glass, using high and low firing enamels, on flat surfaces, as well as on three-dimensional pieces.
Mare Saare, head of the glass department in Estonia Academy of Fine Arts, conducted **Afterimage/Images onto glass** workshop. *"Afterimages are projected in our memories, oftentimes already different-blurred and abstract"* (Saare, 2013).
Mare explored this method with a series of photographs from a journey taken in Japan, resulting on an exhibition displayed in *Galeria a loja*. For this workshop, she requested the students to prepare images that would be transferred onto the glass surface, combining painting, fusing and slumping techniques. The process involves working with photographic and/or drawn images, printing them in a specific printer, such as Hp Laserjet 1010, on special transparencies.

Pure (Primal Ceramic) Print



Figure 1
The image shows a decal being transfer to a three-dimensional piece. Malgorzata Warlikowsk workshop.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
lisponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à posterio-
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
Fig. 2)
rodutiva sempre
loi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
ue espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

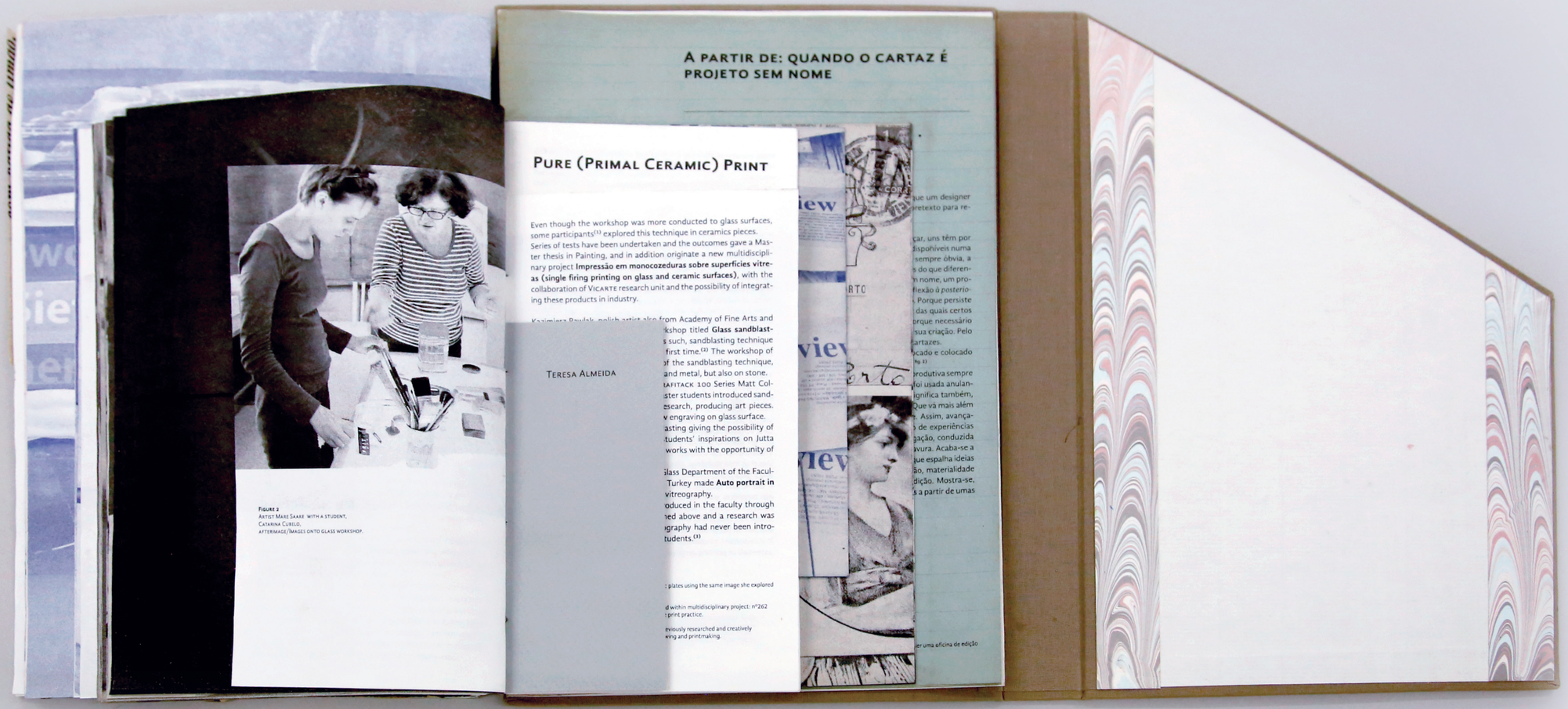


FIGURE 2
ARTIST MARE SAARE WITH A STUDENT, CATARINA CUBILLO, AFTERIMAGE/IMAGES ONTO GLASS WORKSHOP.

PURE (PRIMAL CERAMIC) PRINT

TERESA ALMEIDA

Even though the workshop was more conducted to glass surfaces, some participants[1] explored this technique in ceramics pieces. Series of tests have been undertaken and the outcomes gave a Master thesis in Painting, and in addition originate a new multidisciplinary project **Impressão em monocozeduras sobre superfícies vitreas (single firing printing on glass and ceramic surfaces)**, with the collaboration of VICARTE research unit and the possibility of integrating these products in industry.

Kazimiera Pawlak, polish artist also from Academy of Fine Arts and
kshop titled **Glass sandblast-**
s such, sandblasting technique
first time.[2] The workshop of
of the sandblasting technique,
and metal, but also on stone.
TAFITACK 100 Series Matt Col-
ster students introduced sand-
esearch, producing art pieces.
w engraving on glass surface.
asting giving the possibility of
tudents' inspirations on Jutta
works with the opportunity of

lass Department of the Facul-
Turkey made **Auto portrait in**
vitreography.
oduced in the faculty through
ed above and a research was
graphy had never been intro-
tudents.[3]

plates using the same image she explored

d within multidisciplinary project: nº262
print practice.

eviously researched and creatively
ving and printmaking.

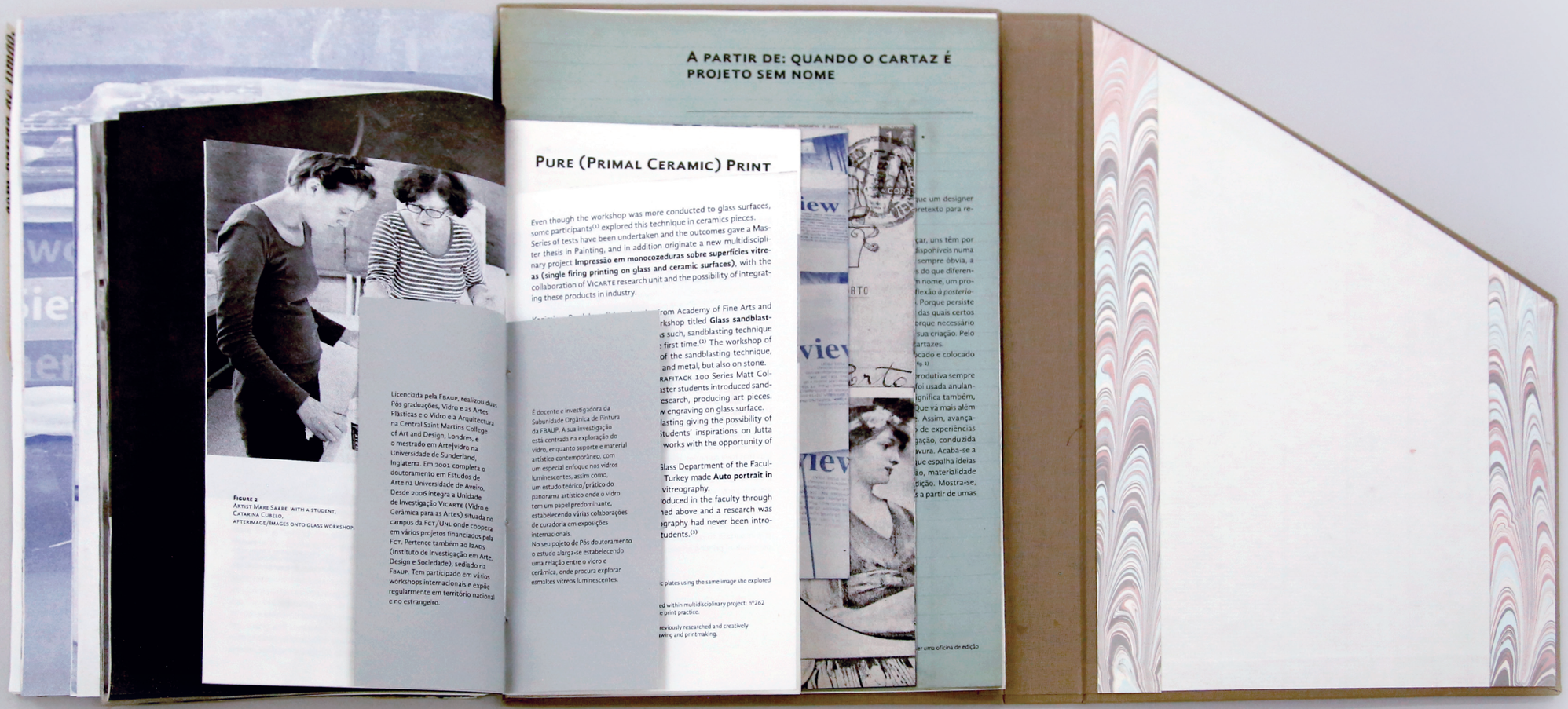
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

ue um designer
retexto para re-

ar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome; um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
ig 2)

rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
ue espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição



Pure (Primal Ceramic) Print

Even though the workshop was more conducted to glass surfaces, some participants[1] explored this technique in ceramics pieces. Series of tests have been undertaken and the outcomes gave a Master thesis in Painting, and in addition originate a new multidisciplinary project **Impressão em monocozeduras sobre superfícies vitreas (single firing printing on glass and ceramic surfaces)**, with the collaboration of VICARTE research unit and the possibility of integrating these products in industry.

rom Academy of Fine Arts and
rkshop titled **Glass sandblast-**
s such, sandblasting technique
first time.[2] The workshop of
of the sandblasting technique,
and metal, but also on stone.
RAFITACK 100 Series Matt Col-
aster students introduced sand-
esearch, producing art pieces.
w engraving on glass surface.
lasting giving the possibility of
tudents' inspirations on Jutta
works with the opportunity of

Glass Department of the Facul-
Turkey made **Auto portrait in**
vitreography.
oduced in the faculty through
ned above and a research was
ography had never been intro-
tudents.[3]

c plates using the same image she explored

ed within multidisciplinary project: nº262
e print practice.

reviously researched and creatively
wing and printmaking).

Figure 2
Artist Mare Saare with a student, Catarina Cubello, Aftermade/Images onto glass workshop.

Licenciada pela FBAUP, realizou duas Pós graduações, Vidro e as Artes Plásticas e o Vidro e a Arquitectura na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres, e o mestrado em Arte|vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra. Em 2003 completa o doutoramento em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro. Desde 2006 integra a Unidade de Investigação VICARTE (Vidro e Cerâmica para as Artes) situada no campus da FCT/UNL onde coopera em vários projetos financiados pela FCT. Pertence também ao I2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade), sediado na FBAUP. Tem participado em vários workshops internacionais e expõe regularmente em território nacional e no estrangeiro.

É docente e investigadora da Subunidade Orgânica de Pintura da FBAUP. A sua investigação está centrada na exploração do vidro, enquanto suporte e material artístico contemporâneo, com um especial enfoque nos vidros luminescentes, assim como, um estudo teórico/prático do panorama artístico onde o vidro tem um papel predominante, estabelecendo várias colaborações de curadoria em exposições internacionais.
No seu pojeto de Pós doutoramento o estudo alarga-se estabelecendo uma relação entre o vidro e cerâmica, onde procura explorar esmaltes vítreos luminescentes.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

ue um designer
retexto para re-

ar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
lexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
ig 2)

rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
ue espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

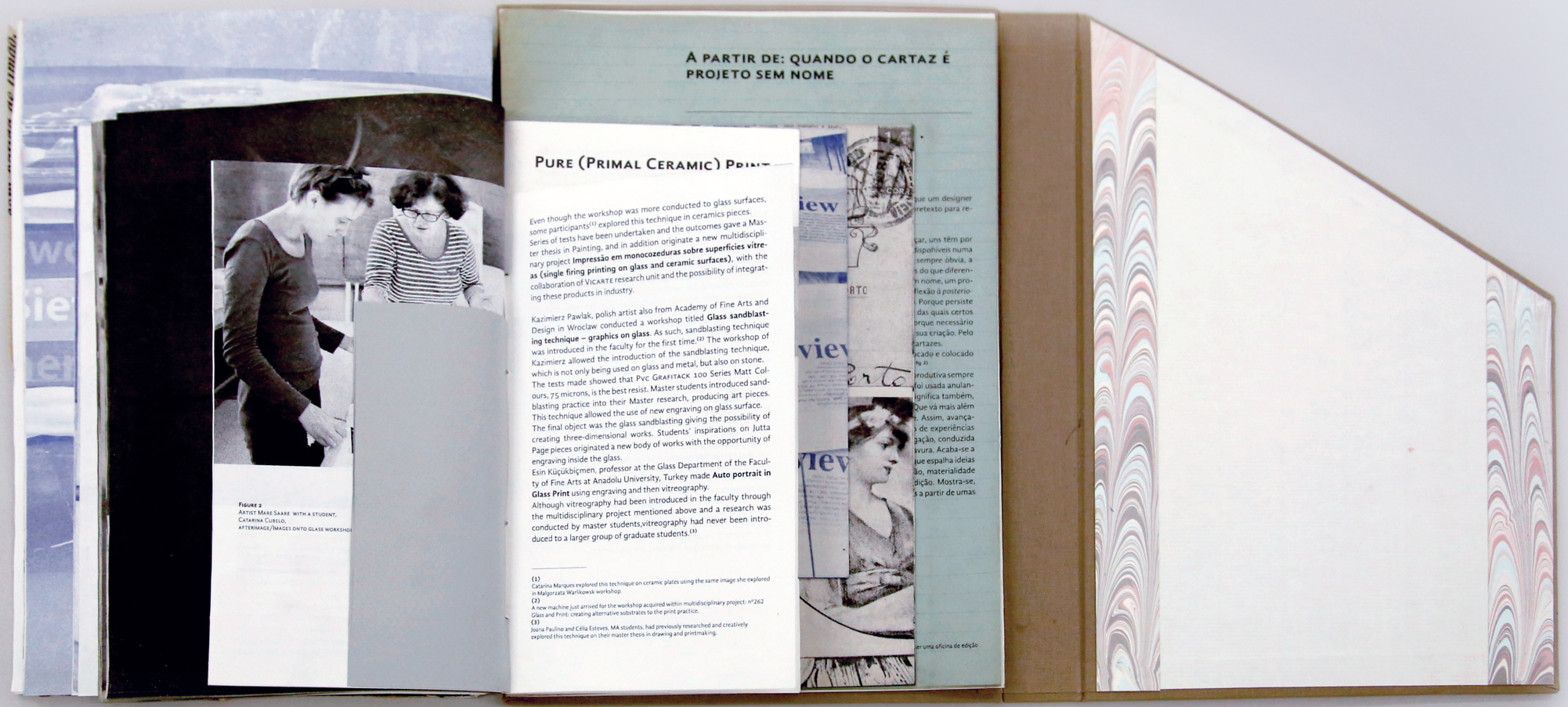


Figure 2
Artist Mare Saare with a student, Catarina Cubelo, afterimage/Images onto glass workshop

Pure (Primal Ceramic) Print

Even though the workshop was more conducted to glass surfaces, some participants[1] explored this technique in ceramics pieces. Series of tests have been undertaken and the outcomes gave a Master thesis in Painting, and in addition originate a new multidisciplinary project **Impressão em monocozeduras sobre superfícies vitreas (single firing printing on glass and ceramic surfaces)**, with the collaboration of Vicarte research unit and the possibility of integrating these products in industry.

Kazimierz Pawlak, polish artist also from Academy of Fine Arts and Design in Wroclaw conducted a workshop titled **Glass sandblasting technique – graphics on glass**. As such, sandblasting technique was introduced in the faculty for the first time.[2] The workshop of Kazimierz allowed the introduction of the sandblasting technique, which is not only being used on glass and metal, but also on stone. The tests made showed that Pvc Grafitack 100 Series Matt Colours, 75 microns, is the best resist. Master students introduced sandblasting practice into their Master research, producing art pieces. This technique allowed the use of new engraving on glass surface. The final object was the glass sandblasting giving the possibility of creating three-dimensional works. Students' inspirations on Jutta Page pieces originated a new body of works with the opportunity of engraving inside the glass.
Esin Küçükbiçmen, professor at the Glass Department of the Faculty of Fine Arts at Anadolu University, Turkey made **Auto portrait in Glass Print** using engraving and then vitreography.
Although vitreography had been introduced in the faculty through the multidisciplinary project mentioned above and a research was conducted by master students,vitreography had never been introduced to a larger group of graduate students.[3]

(1)
Catarina Marques explored this technique on ceramic plates using the same image she explored in Malgorzata Warlikowsk workshop.
(2)
A new machine just arrived for the workshop acquired within multidisciplinary project: nº262 Glass and Print: creating alternative substrates to the print practice.
(3)
Joana Paulino and Célia Esteves, MA students, had previously researched and creatively explored this technique on their master thesis in drawing and printmaking.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

Pure (Primal Ceramic) Print

In 2014, on the second edition of Pure Print International printmaking meeting the theme was Pure Print Elements. In this edition we aim "to present classical traditions of print and emerging technologies for printmaking in which the medium is presented as an integral component of current artistic practice".(4)
In this context the workshops were conducted within the four elements of nature: water, earth, fire and air. Among the workshops an international exhibition was organized with a partnership between the Faculty of Fine Art Oporto University and University Presbiteriana Mackenzie, Sao Paulo, Brazil. Twenty artists participated in contemporary understanding to perform four works, with specific size and media, which were related to the theme. The curators, Marcos Rizolli and Teresa Almeida elected 10 artists each.(5)
These works were then displayed in the exhibition space, FBAUP – 2014 and University Presbiteriana Mackenzie – 2015, forming a huge parietal mosaic. A booklet was made for FBAUP exhibition with texts from selected artists that originated a short conference.(6)
Marcos Rizolli also organized a set of workshops, one with Regina Lara, entitled **Imagens fixas e a cultura material**, result on a fresh process towards printing with a ceramic matrix.
These workshops showed the interdisciplinary between areas: printings that have paintings, glass that can be at the same time a matrix and a glass piece, ceramic prints with paint.
It can be said that the outcome of the workshops exceeded the initial prospects with new approaches towards printing on glass and ceramics surfaces, as well as the possibilities of new interdisciplinary researches, that reflect on the technique and technology approaches, and also on the artists and concept.
It is important to continue to do these workshops and expand the potentials of printing on glass and ceramic surfaces.

TERESA ALMEIDA

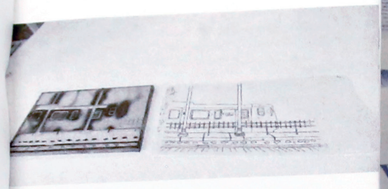


FIGURE 3
STUDENT WORK WITH THE GLASS SANDBLASTING TECHNIQUE – GRAPHICS ON GLASS WORKSHOP.

(4)
See pureprint.fba.up.pt
(5)
Participating artists were: António Quadros Ferreira, Domingos Loureiro, Fernando Durão, Fernando Quintas, Flávio Abuhab, Francisco Laranjo, Graciela Machado, Jolio Bosco, Lúcia Castanho, Márcia Tiburi, Marcos Rizolli, Maria Augusta JustiPisani, Norberto Stori, Paula Tavares, Pedro Fortuna, Regina Lara, Sofia Torres, Susana Piteira, Teresa Almeida, Wilton Azevedo.
(6)
A catalogue is being produced for Sao Paulo exhibition.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
porque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
ig 2)

rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

Bibliography

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

Pure (Primal Ceramic) Print

Abstract

Ceramic bodies and clays earths have a changeable, versatile physical nature whose control informs some of the oldest cultural objects. This versatility means that different actions and distinct printed marks depend on their morphological condition as support and on the contact procedure. Criticisms and alternative to traditional formality proposed by Dubuffet in his "Art Brut" and Asger Jorn's exploration of spontaneity and emotion defended by CoBrA, contributed to the development of abstraction contact in contemporary art. The heuristic gesture that overcomes the separation between the author and the matter, prints a mark of power connected to the author, as also a creation free in time and anachronistic, allowing new elements in the discursive chain.

Key words: Ceramics, Print, Heuristics, Performance.

"I started by questioning everything, I had to start from the beginning" Satoru Hoshino (interview to Tony Martin)

The possibility of printing arises from the different hardness materials contract combined with the reception by the more plastic of a shape complementary (negative) of the harder one, making its own preserved way. It also follows, in another situation, the availability of the materials to find and transport a third marker material that it will be the print media, resulting in a graphic or pictorial record.

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
fig. 2)
rodutiva sempre
loi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

From this attempt to state the essentials of printing, one immediately realizes that description of the pure conditions of a technical gesture – cultural – requires meeting simultaneously the parity of the media, the environment in which it develops and evolves, stumbling in varieties and exceptions and making the explanation, accepting it virtuous and essential, a cloudy maze.
It is prodigal the theater of the materials!

Many encounters between different materials can be imagined, for print to happen is not just likely the fact that they have different hardness, it is also necessary that one of them is plastic so that when subjected to the force of the first acquires and keeps a complementary shape following the cessation of pressure – this is the plasticity of the material. Or in the pictorial mode the porous material or including spaces on its own or combined structure – cloth, brush – can carry the marker, releasing it by causes of porosity difference or pressure in the new support.

Clayish bodies with their changing physical state adapt well to different ways of being printing. Among the viscous fluid that the fingers carry, the solid plastic which supports and keeps the mark and the greenware, a printer matrix itself or rigid support, there is a particular mutation and a versatility that requires the least compromised monitoring of time passage and the ambience of the place: the body becomes under these factors being the operator decision to approach it in that condition or subtract it to its natural cycle, controlling it in a gesture of knowledge. The operative chain concept that Leroi-Gourhan (p.25 ff.) proposes, provides precisely a synergistic reading between matter, tool, gesture, memory and language, as a rooting strategy from technics and down, making this verification a sine qua non condition for hominization level.
In print analysis there is simultaneously a phenomenological temptation by the primary sense, almost accidental, previous to the construction of form, potentially sterile or inconsequential, but unmistakably identifiable and immediately appropriable. It is a state of mind... or an intention? How are these phases confirmed and legible on the object that is the print?
Printing offers itself to reading at different levels of knowing and doing. Didi-Hubermann defends the coexistence of an anachronistic and a historical level for which calls for the assessment of print as a

BIBLIOGRAPHY

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

process, founder of knowledge and versatile in various materials; as a structuring theoretical paradigm of abstract thinking approach to the genealogy of the mark, image and sign, of analogy and likeness, expressed in their theoretical and craft operability (p.12). A route intersects the other producing occasionally coincident readings.

Our first gesture towards the material is motivated by the initial inquiry about its nature, like other animals, its state and hypothetical use, whereas all

Pedro Matos Fortuna

case with particular performance
erception. We can say printing is
n be, seemingly insignificant but
ith the intention to trigger in us
aesthetic or artistic – in a popular
you can say "throwing clay at the
ss that Didi-Huberman called heu-
this were optical illusion games
ively common in XIX century, on
ong others Hermann Rorschach,
pted mind.
e, the author proceeds to a spec-
at allow an unsecured inventive
carious proposals and simultane-
but they're also provisional pro-
a clear aesthetic intellectual di-
ntos, p. 48 ff.) filling the imagery

pleted in its secondary phase of
s an order to the chaos, a text to
nist ars inveniendi, able to invent
etition (...) I see how some forms
dence nor that of a prior decision
llin;. MH Lautier, p.25).
ith the inventive experience that
nding the perception of the dis-
analogies between different, re-
with the new and the unexpect-
its relevance to the which there
e, in these cases, a possible archi-
d for the unknown.

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



ue um designer
retexto para re-

ar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
lexão *à posteriori*.
Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
ig. 2)
rodutiva sempre
oi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
ue espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

From this attempt to state the essentials of printing, one immediately realizes that description of the pure conditions of a technical gesture - cultural - requires meeting simultaneously the parity of the media, the environment in which it develops and evolves, stumbling in varieties and exceptions and making the explanation, accepting it virtuous and essential, a cloudy maze.
It is prodigal the theater of the materials!

Many encounters between different materials can be imagined, for print to happen is not just likely the [illegible]
hardness, it is also necessary th
subjected to the force of the fi
tary shape following the cessa
ty of the material. Or in the pi
including spaces on its own or
can carry the marker, releasing
pressure in the new support.

Clayish bodies with their chan
ferent ways of being printing.
fingers carry, the solid plastic
and the greenware, a printer m
particular mutation and a versa
mised monitoring of time pass
the body becomes under these
to approach it in that conditio
controlling it in a gesture of kno
that Leroi-Gourhan (p.25 ff.) p
gistic reading between matter,
as a rooting strategy from tech
tion a sine qua non condition fo
In print analysis there is simult
tation by the primary sense, alm
struction of form, potentially ste
ably identifiable and immediatel
or an intention? How are these
object that is the print?
Printing offers itself to reading
doing. Didi-Hubermann defends
and a historical level for which c

Setúbal, 1962.
Doutorado em Belas-Artes, Pintura, pela Fac. Belas-Artes da Univ. Lisboa, onde exerce a docência desde 2000.

A cerâmica é o meio técnico que privilegia e norteando experiências formativas complementares - World Crafts Council, Bélgica 1989; XVIII Seminario de Sargadelos, Espanha 1987; CENCAL 2004, Woodfire Marathon II, Intern. Ceramics Research Center, Dinamarca, 2010. Participou na X Bica Aveiro, 2011; VII Bic Manizes, 2005; 5ª Biennale Inter. dell'Arte Contemporanea, Firenze, 2005; "A água mostra quem não se vê", Palmela 2004.

Escreveu acerca da cerâmica no contexto artístico em textos académicos, comunicações científicas e pedagógicas.

BIBLIOGRAPHY

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

process, founder of knowledge and versatile in various materials; as a structuring theoretical paradigm of abstract thinking approach to the genealogy of the mark, image and sign, of analogy and likeness, expressed in their theoretical and craft operability (p.12). A route intersects the other producing occasionally coincident readings.

Our first gesture towards the material is motivated by the initial inquiry about its nature, like other animals, its state and hypothetical use, whereas all the senses - in this case with particular performance of touch and vision - uses to fill perception. We can say printing is an overloaded touch, but it also can be, seemingly insignificant but clearly active, a gesture thrown with the intention to trigger in us a reflexive reading and an action (aesthetic or artistic - in a popular pragmatic language in Portuguese you can say "throwing clay at the wall", a disruption of the nothingness that Didi-Huberman called heuristic fecundity). Twin practices to this were optical illusion games based on ambiguous images, relatively common in XIX century, on them psychology of the time, among others Hermann Rorschach, saw an opening device of the encrypted mind.
After this random or playful practice, the author proceeds to a speculative and analogical readout that allow an unsecured inventive knowledge. His conjectures are precarious proposals and simultaneously weaknesses of knowledge, but they're also provisional proposals to organize the unknown in a clear aesthetic intellectual dimension pleasure (L. Ribeiro dos Santos, p. 48 ff.) filling the imagery frame what seems to be missing.

The heuristic printing game, completed in its secondary phase of reading and reacting thus proposes an order to the chaos, a text to replace the unreadable, as a modernist ars inveniendi, able to invent the new "Contact, movement, repetition (...) I see how some forms can master, being neither a coincidence nor that of a prior decision but after a gestation" (D. Montmollin;. MH Lautier, p.25).
It is something very much in line with the inventive experience that Leibniz proposed when recommending the perception of the distinctions between similar and the analogies between different, resulting in personal ways of dealing with the new and the unexpected, proposing the legitimization of its relevance to the which there is no prior rule. Printing plays chase, in these cases, a possible architecture of the cosmos and likelihood for the unknown.

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-

ar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à posterio-
. Porque persiste
das quais certos
rque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
g. 2)
rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
ação, conduzida
avura. Acaba-se a
ue espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

The tacit agreement of limited aggression between the contact pressure and the dimensionality is of fundamental importance in this procedure. Reasonable and thoughtful force does not intend to break this body structure or alter its mass, the goal is the change of form, accepting that all matter is already form, and may be only noticed by subtle modifications with preservation of the structural volume. The production avoids the addition and subtraction procedures as major conformers in exchange for receiving the printing propose, the support rearranges its particles, accepts a new coating, a new shell over the former, imperceptibly increasing volume or repressing it thickens.

Artworks will always be the dominant element of artistic expression with which we are faced, and shape is the differentiating factor. If from the concrete proposals of the authors we undertake a morphological approach to visual language since the second half of the XX century, an empirical and factual reading will be available. In his extended procedure we consider their motivations and we will be possibly placed on the procedural and anthropological route to an ideal synthesis where the analysis finds comfort.

Some currents in Abstraction Expressionist with particular situations in Tachism and Action Painting manifest immediately on the matter and textural richness of their speeches great importance given to spontaneity and emotion that many times leads us to some degree of apparent immediacy and psychological primitivism.
From the commitment with the interaction between the motor function and the material explicitly born a language awarded a pathos that being not new in terms of creative personal experience, is then seen as a mental imperative as more justified as explicit and immediate for its formal expression, served by media and true or fictitiously uneducated expressions. Their results are repeatedly marked by print as a tool and denial of the produced shape as a facsimile production resource.

In this search for the true and inner proximity fit the positions that Jean Dubuffet advocated for Art Brut, "Art does not just lie in bed we made for it; it would sooner run away than say its own name (...). Its best moments are when it forgets what its own name is".

BIBLIOGRAPHY

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

The first reading shows clearly the defense subscribed by the author of misaligned intellectual's art, children and those marked by unbalanced mental states, against the "cultural arts".
But a more careful interpretation recognizes further a direct reflex action, preceding the very identity of the subject as author and eventually contributive to do so.
The exploration of the interaction between the environment and the material is available for reading rhythms and marks which do not mimic or are part of an alleged code. We think that is the identification of the touch and the pleasure associated with it that allow Art Brut to renounce theatricality and narrative explicitness of Surrealism (André Breton was part Jean Dubuffet in 1948 of Compagnie de l'Art Brut), taking personally the risk of illegibility. Dubuffet speaks of the surface as the starting point for what is to be created, the first applied ink coup and the resulting adventure. The coup which indicates enrichment, points directions and models the work.[fig 1]



Fig. 1
Jean Dubuffet
The Exemplary Life of the Soil, (Texturology LXIII) 1958.

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
rque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
fig 2)
rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

In the same line of sensibility, years later, participants of CoBrA group developed a remarkable experience thanks to Tullio Mazzotty (d'Albisola) and the period marked by their International Meetings in Ceramics, 1959, organized by Asger Jorn, where they were able to experience in ceramics not only creative convictions as versatility of the medium, with results that we read today as essential to characterize their thinking and simultaneously pottery language.



Fig. 2
Asger Jorn, 1958-59,
Low relief ceramic mural.

Karel Appel, speaks of unorthodox action, the beat and trample, of unexpected encounters and free procedure.(fig. 2)
Also Lucio Fontana benefited from this attitude and also with d'Albisola developed vocabulary and strengthened his creative dynamics. The best known series is undoubtedly the "Concetto Spaziale", but the author has developed many other studies where the desire to break with the traditional language of fine arts is evident and incorporates another, ownership experience and where an unsuspected intimacy with the material is revealed.(fig. 3)



Fig. 3
Lucio Fontana,
Corrida, 1959,
Ceramic plate with relief.

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-

ar, uns têm por
isponíveis numa
sempre óbvia. a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
rque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
fig. 4)
rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
ue espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

In Satoru Hoshino, the pieces of recent years are marked by a deep contact, by the marks of a negotiated dominance "every intimate detail of its forming, every push of fingers into soft clay, every questioning press of his hands is recorded".
A deliberately introspective attitude and inquisitive about the author's limits given the nature and the world, after a traumatic experience, allows him a reconstructed image of the "self", considering the contingency of life, along with the need for his statement.
The redundancy of the procedure and the formal affinity between the pieces seem indispensable to the consolidation of the idea. The taciturnity of the displayed mass, broken sporadically by white or a splash of color persists in a redemption that is built at length.(fig. 4)

Move into Alexandra Engelfriet's work Tranchée, 2013 (Le Vent des Forêts, La Meuse, Lorraine, France) has something daring if we consider that, in line with his best-known projects, this involves an extensive and comprehensive physical contact, and whose monumental scale far exceeds the average production of print.
Among other qualities, it allows us also to equate the extension of printing concept.(fig. 5)



Fig. 4
Satoku Hoshino,
Instalation.

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.



Fig. 5
Alexandra Engelfriet,
Tranchée, 2013, France,
Woodfired earthenware clay.

The open interpretation, while interesting exercise, produces on its limit generalizations and even banalities that do not help the specialization of reading, corroding their own valuation and identifying the viewer with the sensibility of the author.
Otherwise we advocate that print fits in physical and mental space actions meant to take advantage of the plasticity of clayish bodies without disruptive purposes. This work clearly exceeds this moderation, in fact this project is not only markedly physical also leaves behind the subtlety toughened contact that evaluates the pressure left. Tranchée sooner convinces us of the cathartic purge of pain, the exorcism of fear in which the author calls the clayish paste, in large quantities, but above all it calls for herself - there is no way to produce this work without getting lost and found on it - the extent of the work and the nature of the means converge the work dramatics on the author. The depth with which advances the knee does not breach the wall of 10 m, shoulder delivery builds a sweet hollow and the sweeping gesture of the hand caresses a large reptile.

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão *à posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
cado e colocado
fig. 2)
rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

The comparative relationship of contacts extent with the work scale shows that the author sought gestures as the object size and allows to look at this pure print attitude as climax of the project - the clear performativity of her work relates to the action evolution itself, while the firing in situ being most relevant technically, fulfills the consecration to ceramics and preservation of the work recorded, reminding it. The rest is the intangible energy of struggle... is lost as much of the heat used to fire ceramics.

At this point it is important to remember Challenging Mud, 1955, by Kazuo Shiraga, although seeking no hierarchy or descent between this and the more recent work. We cannot underestimate the statement that constitutes within the personal claim of means of expression, against the artistic categories and cultural expectations.
They are research and meetings of the artists themselves with matter, with themselves and freedom manifestos in one case adding to paint a performative regard, in the other requiring the ceramic redemption to the installation.
This non suspicion, is worth thinking about it, relates to the paradigms of language and texts/ works forming part of certain cultural assets. The question is particularly relevant in ceramics, whose statement in last century was made including a wide range of technical protocols, which some like to compare to culinary others to alchemy. Being these rich expressive resources and very significant craft skills, they also make ceramic reading and evaluation more demanding, as well as the launched idiosyncrasies debate critical. CoBrA elements, except for Asger Jorn, or Dubuffet not only had no specific training in ceramics, as they were not users of this medium, the ceramic productions represented occasional episodes in their careers and yet their entry into the workshop/ factory "it was like opening the floodgates" (E de Waal, p.141). Until recently only outsiders to the technology or rebels held a mental freedom capable of performing technology unnatural acts.

BIBLIOGRAPHY

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

The reflection on the power to which we must raise technical skill and significance does not go through waiver of any of the two fields and the infectious power of skillful over art is only, at this time, apparently higher than that of idea on form.
The reflection on the potential to which we must raise the technical and significance does not go through waiver of any of the two camps and the infectious power of skillful over art is only, at this time, apparently higher than that of idea on form. As a certain taxonomy of objects appears to exert over us a fatal attraction it will consider the for-
ness of ceramic's morphology
heir formulation is a condition
ntribution to artistic language.

PEDRO MATOS FORTUNA

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-
çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão à posterio-
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
ocado e colocado
(fig. 2)
rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ier uma oficina de edição

The comparative relationship of contacts extent with the work scale shows that the author sought gestures as the object size and allows to look at this pure print attitude as climax of the project - the clear performativity of her work relates to the action evolution itself, while the firing in situ being most relevant technically, fulfills the consecration to ceramics and preservation of the work recorded, reminding it. The rest is the intangible energy of struggle... is lost as much of the heat used to fire ceramics.

At this point it is important to reme
Kazuo Shiraga, although seeking t
this and the more recent work. We
ment that constitutes within the p
sion, against the artistic categories
They are research and meetings o
ter, with themselves and freedom
paint a performative regard, in th
demption to the installation.
This non suspicion, is worth thinl
digms of language and texts/ wor
assets. The question is particularly
ment in last century was made ir
protocols, which some like to com
Being these rich expressive resour
they also make ceramic reading a
well as the launched idiosyncrasi
except for Asger Jorn, or Dubuffe
ceramics, as they were not users c
tions represented occasional epi
entry into the workshop/ factory
(E de Waal, p.141). Until recent
or rebels held a mental freedom
unnatural acts.

BIBLIOGRAPHY

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

The reflection on the power to which we must raise technical skill and significance does not go through waiver of any of the two fields and the infectious power of skillful over art is only, at this time, apparently higher than that of idea on form.
The reflection on the potential to which we must raise the technical and significance does not go through waiver of any of the two camps and the infectious power of skillful over art is only, at this time, apparently higher than that of idea on form. As a certain taxonomy of objects appears to exert over us a fatal attraction it will consider the formulation and avoid the stigma. Awareness of ceramic's morphology of the form and the free exercise of their formulation is a condition for updating and securing a fearless contribution to artistic language.

Pedro Matos Fortuna

useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão *à posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
(fig. 2)

produtiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição



References

[http://www.dubuffetfondation.com/savie.php?menu=28&lang=en] consult. 03.10.15.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte". Paris: Les Editions de Minuit , 2008. ISBN-10: 2707320366.

MARTIN, Tony. "Satoru Hoshino, in Ceramics Art and Perception", 100, 2015, p. 44. Sheridan: Ceramic Art. ISSN: 1035-1841.

MONTMOLLIN, Daniel de; LAUTIER, Marie-Hèlene; MEYER, Jean-Claude. "Eloge de l'Empreinte". Vendin-le-Vieil: Ed. Revue de la Céramique et du Verre, 1993. ISBN: 2-908988-05-4.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. "Ideia de uma Heurística Transcendental". Lisboa: Esfera do Caos Ed. 2012. ISBN: 978-989-680-075-8.

WAAL, Edmund de. "20th Century Ceramics". London: Thames & Hudson, 2003.

Bibliography

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

...que um designer ...pretexto para re-

...çar, uns têm por ...disponíveis numa ...sempre óbvia, a ...s do que diferen- ...n nome, um pro- ...flexão à *posterio-* ... Porque persiste ... das quais certos ...orque necessário ... sua criação. Pelo ...artazes. ...ocado e colocado (fig. 2)

...produtiva sempre ...foi usada anulan- ...ignifica também, ...Que vá mais além ...e. Assim, avança- ...o de experiências ...gação, conduzida ...avura. Acaba-se a ...que espalha ideias ...ão, materialidade ...dição. Mostra-se, ...s a partir de umas

...ser uma oficina de edição

...dustrial nomenclatures. The categorization of the knowledge and the incongruous intellectualization of our everyday life submerged us in dysfunctional garbage, presenting us as predictable consumers in a useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.



WAAL, Edmund de. "20th Century Ceramics". London: Thames & Hudson, 2003.

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

incongruous intellectualization of our everyday life submerged us in dysfunctional garbage, presenting us as predictable consumers in a useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.



BIBLIOGRAPHY

BARRETT, Estelle; Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

incongruous intellectualization of our everyday life submerged us in dysfunctional garbage, presenting us as predictable consumers in a useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

FERNANDO QUINTAS

AN IMPRINT IN THE GARDEN OF POWER

ABSTRACT

Nature explodes in our hands in a culture of self-indulgence.

The representation of our planet emerges in colorful and diaphanous images to us every day. The Earth seems to glow in multiple iridescent shades of blue over a backdrop of stars, like a mystic revelation in Giotto's frescoes or an opening of the National Geographic adventure documentaries. It is up to us to wonder over this view or to look away, but taking it for granted is a dangerous option. The planet - our Land in mystical and factual terms - is a fertile and fragile territory where we can pour the seeds of our dreams and projects, and wait for them to grow as a sign of redemption. In this "theater of wonders", the true conscience of the Land - to BE in the Land, to LIVE in the Land - is the most clear perception of smallness.

We make Art to create the illusion of remaining memorable beyond the present time. Our perpetual narcissism found in Art its territory of election to create an everlasting imprint on the planet. Like in an Ionesco play, to understand and cope with the nonsense of living we accumulate knowledge and experience, developing affluent techniques for everything and everyone, conceiving complex and paradoxical nomenclatures. The categorization of the knowledge and the incongruous intellectualization of our everyday life submerged us in dysfunctional garbage, presenting us as predictable consumers in a useless sea of gadgets. The world became smaller, full of shortcuts for knowledge, where everyone can have "fundamental" opinions above all subjects. With this informative saturation everything seems to be more intense, shining and theatrical. We are in permanent Media happiness congestion but in real life nature explodes in our hands.

BARRETT, Estelle, Bolt Barabara ed. (2010). "Research as practice. Approaches to creative arts enquiry". I.B. Tauros, London.

SAARE, Mare. (2011). "Portfolio: Japan". Blurb Inc.

The history of the Earth is also the history of our attempts and errors, our millenarian alma-mater, battleground of desire and power.
The disappearance of our notion of Earth/Land is equally the celebration of the 15 minutes of fame of that Andy Warhol spoke of: what interests now is notoriety, the immediate and the superficial.
The book is in the brink of becoming virtual (more and more Library's are closing and certain books, some classical, have became "toxic"), as the smells, flavors, sex and the brain. We are all potential intellectuals, in a culture that advertises self-indulgence. We see Facebook's and Instagram's as social delicacies, nourishing the void of so many faces and not so many books.

An imprint in the garden of power

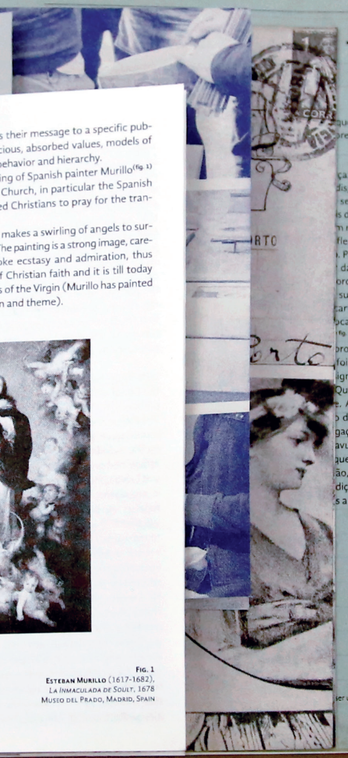
As artists, we tend to give ourselves a demiurgic capacity of transforming reality in creative works about the human condition. To understand the contingence of life and death is to absorb in our works all the tragic dimension of being condemned (to death) from birth.
To cope with that inexorable result, we need to create objects to affirm our presence in this world (mainly a mark on earth which will endure forever presumably). The study of centuries of art creations gives a clear demonstration of the urgency of that goal.
The religious power (in diverse religions at different times) equally perceived the necessity to communicate specific messages through art, as a way to seduce, but equally to dominate. For seduction we comprehend the identification factor that appeals to the human nature being in her deeper essence. To be seduced is to abandon to the conquest, to accept the inevitability of it. To seduce is to prepare the most efficient way to dominate. Dictatorships and democracies also perceived the importance of art as a very effective medium to communicate unequivocal or subliminal messages, overloaded of celebrative or punitive symbolism, where the role of the artist (and the sculptor, architect, publicist, designer, among other creators) was seen as a very effective way of transmission of codes, intended to be clear and of easy communication. Culturally power can be suggested and executed in multiple ways, art being a privileged vehicle for translating to the observer messages with specific connotations, reflecting the economic, political and social intentions of different historical contexts. It is therefore interesting to analyze the seduction strategies that different power emanations centers – religious, political, media, social – have used to pass their message to a specific public, whom, conscientious or unconscious, absorbed values, models of identification and notions of social behavior and hierarchy.
The "La Inmaculada de Soult" painting of Spanish painter Murillo(fig 1) clearly defines the images that the Church, in particular the Spanish Church, needed to motivate devoted Christians to pray for the transcendence of life.
The dramatic baroque composition makes a swirling of angels to surround the image of the Virgin Mary. The painting is a strong image, carefully planned and painted, to provoke ecstasy and admiration, thus contributing to the dissemination of Christian faith and it is till today one of the most recognizable images of the Virgin (Murillo has painted several variations of this composition and theme).



Fig. 1
Esteban Murillo (1617-1682),
La Inmaculada de Soult, 1678
Museo del Prado, Madrid, Spain

Fernando Quintas

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome



Taken from her original place in a religious setting, today she can be seen in the Museo del Prado, in Madrid, Spain. The image is now des-contextualized, observed on a secular place (the museum), where she is admired but not adored, Murillo and the Church first and unequivocal intention. Like the sarcophagus of Egyptian rulers that are on display in museums for public admiration but far from their initial intentions - to celebrate and prepare the pharaoh for a journey to the afterlife - so are the Christian art out of place in museums worldwide, showed as a remembrance and art trophy, now that religious devotion is declining in most European countries. But the painting nevertheless is still powerful and vibrant, and it is now reproduced by different mechanical mediums and diffused in a way that Murillo probably never imagined (the uniqueness of the image was transformed by more democratic reproductions, viewed and purchased by a wider public).

Differently, the poster of Donald Zec, "Women of Britain Come into the Factories"(fig. 2), had a precise goal from the beginning: to be reproduced endlessly, to motivate British woman to the war effort. The idea of the Ministry of Propaganda (MoI) was to «inform and, to some degree, shape public opinion at home. The MoI utilized modern media, including radio broadcasts and cinema newsreels, as well as established print formats, including posters. Through its Campaigns and Exhibitions Divisions, the MoI managed the production of graphic propaganda. It employed over 60 designers, typographers, cartoonists and printers.» (Timmers 2003:123)(1)

We find in this poster some interesting similarities with the Murillo "Inmaculada": both images allude to a dramatic sense of vertiginous vertical dimension, where both women demand admiration and reveal courage to fulfill their destiny; the "Inmaculada" angels were substituted by planes, that symbolize the war against the enemies, the Nazi regime; the scenery, once with immaterial clouds, is now the reality of producing enough ammunitions to combat, where the skies are dense with color; the composition is dynamic, establishing both women as central stage "actresses".

We can almost hear sacred music in Murillo's work and Britten or Elgar in Zac's composition. In the end, both creators want their works to be affective and communicate and they used the tools they have at their disposal: oil in the case of Murillo, multiple typographic possibilities on Zac's case. But till today, their works still motivates the public

Fernando Quintas

e when they know exactly what
for how long their significance

eginnings (of what we call art),
rinsic qualities - colors, forms,
ting her own particular path in
ivocal "adaptation" to religious
emonstrated a singular capacity
on and recognition.



Fig. 2
Donald Zec,
Women of Britain Come into the Factories, issued by the Ministry of Information, UK, probably 1941.

(1)
Image credits: Timmers, Margaret, edit., The Power of the Poster. London: V&A Publications, 2003, p. 124.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão *à posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
ocado e colocado
(fig. 2)
rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ier uma oficina de edição

Taken from her original place ir
be seen in the Museo del Prado,
des-contextualized, observed o
where she is admired but not a
and unequivocal intention. Like
that are on display in museums
their initial intentions - to celeb
journey to the afterlife - so are t
seums worldwide, showed as a
that religious devotion is declini
the painting nevertheless is still
reproduced by different mechan
that Murillo probably never imag
was transformed by more dem
purchased by a wider public).

Differently, the poster of Donald
the Factories"(fig. 2), had a precise
produced endlessly, to motivate
The idea of the Ministry of Propa
some degree, shape public opinio
media, including radio broadcast
established print formats, includi
and Exhibitions Divisions, the Mo
ic propaganda. It employed over 60 designers, typographers, car-
toonists and printers.» (Timmers 2003:123)(1)
We find in this poster some interesting similarities with the Murillo
"Inmaculada": both images allude to a dramatic sense of vertiginous
vertical dimension, where both women demand admiration and re-
veal courage to fulfill their destiny; the "Inmaculada" angels were sub-
stituted by planes, that symbolize the war against the enemies, the
Nazi regime; the scenery, once with immaterial clouds, is now the
reality of producing enough ammunitions to combat, where the skies
are dense with color; the composition is dynamic, establishing both
women as central stage "actresses".
We can almost hear sacred music in Murillo's work and Britten or El-
gar in Zac's composition. In the end, both creators want their works
to be affective and communicate and they used the tools they have at
their disposal: oil in the case of Murillo, multiple typographic possibil-
ities on Zac's case. But till today, their works still motivates the public

Painter and Assistant Professor
at the Faculty of Fine Arts of the
University of Lisbon (FBAUL).
He teaches glass art and mosaic.
He has a degree in
Painting from FBAUL, a post-
graduation in Painting (FBAUL) and
a PhD in contemporary stained
glass (FBAUL).

He has done several solo and
collective painting exhibitions and
was awarded prizes in painting and
drawing. Also studied architecture,
which is one of his main areas of
interest. He participated in glass
workshops in the United States
and Italy, lectured about glass and
mosaic in Portugal, France, Italy,
United Kingdom (Cambridge),
Germany, Greece and Tunisia.

He has been part of the organizing
committee of several conferences
and workshops including
"Glassc - Glass Science in Art and
Conservation" (Lisbon, 2005),
"Glassac 08" (Valencia, Spain,
2008), "Portuguese Glass in
an European Context (Icom)"
(Lisbon, 2009, local organizing
committee), the Corpus Vitrearum
Forum "Stained Glass After 1920:
Technology and Conservation"
(Lisbon, 2011) and was member
of the Scientific Commission of
Glassac 11 (Bronnbach Monastery,
Germany, 2011). He is one of the
funding members of the research
unit "Glass and Ceramics for the
Arts. Vicarte" (www.vicarte.
org) and was president of the
Portuguese Glass Association (Apv)
from 2006 to 2009.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

when they know exactly what
for how long their significance

eginnings (of what we call art),
insic qualities - colors, forms,
ing her own particular path in
vocal "adaptation" to religious
monstrated a singular capacity
n and recognition.

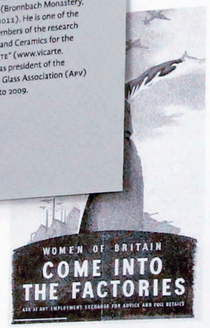


Fig. 2
Donald Zec,
Women of Britain Come into the Factories, issued by the Ministry of Information, UK, probably 1941.

(1)
Image credits: Timmers, Margaret, edit., The Power of the Poster. London: V&A Publications, 2003, p. 124.

que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
dispohíveis numa
sempre óbvia, a
is do que diferen-
m nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
fig. 2)
produtiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição

Taken from her original place
be seen in the Museo del Prado
des-contextualized, observed
where she is admired but not
and unequivocal intention. Like
that are on display in museums
their initial intentions - to celeb
journey to the afterlife - so are
seums worldwide, showed as
that religious devotion is declin
the painting nevertheless is still
reproduced by different mecha
that Murillo probably never ima
was transformed by more der
purchased by a wider public).

Differently, the poster of Donal
the Factories"(fig. 2), had a precis
produced endlessly, to motivat
The idea of the Ministry of Propa
some degree, shape public opini
media, including radio broadcas
established print formats, including
and Exhibitions Divisions, the Mo
managed the production of graph-
ic propaganda. It employed over 60 designers, typographers, car-
toonists and printers.» (Timmers 2003:123)(1)
We find in this poster some interesting similarities with the Murillo "Inmaculada": both images allude to a dramatic sense of vertiginous vertical dimension, where both women demand admiration and reveal courage to fulfill their destiny; the "Inmaculada" angels were substituted by planes, that symbolize the war against the enemies, the Nazi regime; the scenery, once with immaterial clouds, is now the reality of producing enough ammunitions to combat, where the skies are dense with color; the composition is dynamic, establishing both women as central stage "actresses".
We can almost hear sacred music in Murillo's work and Britten or Elgar in Zac's composition. In the end, both creators want their works to be affective and communicate and they used the tools they have at their disposal: oil in the case of Murillo, multiple typographic possibilities on Zac's case. But till today, their works still motivates the public

and tell us how assertive images can be when they know exactly what audiences they want to "target" and for how long their significance will endure in our minds.
Art always had, since their most frail beginnings (of what we call art), a capacity to seduce through her intrinsic qualities - colors, forms, rhythms, images and messages - creating her own particular path in human history. Reflecting the unequivocal "adaptation" to religious and secular powers, artistic objects demonstrated a singular capacity for social and economical representation and recognition.



Fig. 2
Donald Zec.
Women of Britain Come into the Factories, issued by the Ministry of Information, UK, probably 1941.

(1)
Image credits: Timmers, Margaret, edit., The Power of the Poster. London: V&A Publications, 2003, p. 124.

Centuries of public appreciation made communication easier, showing art centrality on the definition of certain historic periods, uniting power of attraction and enchantment to the capacity to illustrate and evocate intentions of diverse order, establishing with the public a relation that was kept fruitful till today.

The World War II was a turning point in that relation of art with reality. "Could we produce art when millions of people have died?" ask the more conscious artists of those days. "Was it still possible to talk about love, to print romance books with beautiful covers, to sing and publish poetry with so much destruction around?" Art and artists responded yes, because it was on those days that we needed beauty the most to remind us our human dimension.
Photography, a strong allied on the world of communication, responded with an overwhelming quantity of impressive images that will stay in our minds forever and documented impressively how low and cruel humankind can be. The almost surreal image of man on a ship protecting their ayes from the atomic bomb test in Bikini Atoll,(fig 3) still remind us of those ecological tragedies that power (that ambiguous evocative word), thru governments of different ideologies, used us as mere puppets to accomplish their objectives of ruling and domination.

Strong images contributed for the awareness of those issues, as in the poster of the "Rencontre International de Nice pour L'interdiction Absolue de L'arme Atomique".(fig 4)
In this poster, the famous dove of Picasso is held by two figures, demonstrating reconciliation and serenity.



Fig. 3
Fritz Goro
Atomic bomb test
Bikini, 1947

Both photography and the poster are far from the uniqueness of painting. They are supposed to be widespread by mechanical means, intended to attain the wider audience possible, to make them aware of the dangers of arms of mass destruction. In those days, with the war memories still so fresh, art was capable of demonstrating a sense of beauty and calmness which still dazzles us. There was a sense of gravity in the use of image - painting, engraving, printing, photography, movies, among other options - that for us today, in this "zapping-nausea" time, they look like coming from another world.
In fact, in more recent decades, we accumulate knowledge and techniques, conceiving complex and paradoxical nomenclatures to help us navigating in a sea of useless gadgets, facebooks and pamphletary instagrams. The categorization of information and the intellectualization of our daily life immersed us on (dis) functional garbage.
The world became smaller and made of us predictable consumers, offering innumerous shortcuts to access "knowledge", so that everyone could have a proper and fundamental opinion about everything and above all, on almost nothing.
Intense informative saturation explodes on the media and Art became a playground for investment, a trend, a territory for egos to be confronted and displayed.



Fig. 4
Poster about the atomic bomb, with an image (etching) made by Picasso

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer
retexto para re-

sar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
m nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
pcado e colocado
fig 2)
produtiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ter uma oficina de edição



What matters is notoriety, to be effective and indulged in languid superficiality. The book is now virtually read and experienced, as are the smells, flavors, sex and ultimately the brain. We are now all brilliant intellectuals in potential, comforted by a culture that celebrates the average. But being average is the worse of the mediocrities as we all know.

The image lost is candor. In this twenty first century, it is all about power and influence. Art became a commodity. Far from those days where artists were feared for their acute eye on reality, art is now a territory for egos, money and diversion. Institutions, banks and foundations rediscovered the Curator as a wizard that will transform banal objects in to art. The laziness of artists (or their aloofness towards reality) open that path for these almighty conductors, now part of the "glam-star-system", closer to the jet-set ambitions than to transcribing with authenticity the world we live in and our human condition. A lot of magazines about art are now available, consumed as fashion and then dispensed. Artist became also part of the glittering star system, exhibiting their wealth (being a poor artist is now seen as being a failure) on their new homes and studios, absorbing the nouveau-rich attitude that for many centuries had been considered of terrible bad taste.
Now it is mandatory to show your success in the covers of those scintillating magazines, be humble towards institutional power and be advertised in the media and on-line to a wider audience in a planetary scale. Authenticity was put ashore, mixed with good intentions and sagesse. The supermarket of art is open 24hours a day, nonstop, to feed the world appetite for amusement, fugacity and drolleries. In the mainstream of politics and economy, many gurus lecture on how interesting and rewarding investing in art is: you will be recognized by society, dissimulate your humble family background and probably end up receiving some honors from the government for such an important social and cultural experience.

The image became histrionic and we turned to the sky, waiting for the ever-changing clouds. In silence.

Fernando Quintas

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



The image became histrionic and we turned to the sky, waiting for the ever-changing clouds. In silence.

Fernando Quintas

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome


casa Soleiro
The image became histrionic and we turned to the sky, waiting for the ever-changing clouds. In silence.
Fernando Quintas
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME


A ARTE EM PORTVGAL
SINTRA
N.º 15 15$00
Edição MARQUES ABREU - PORTO
ILUSTRAÇÃO MODERNA
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



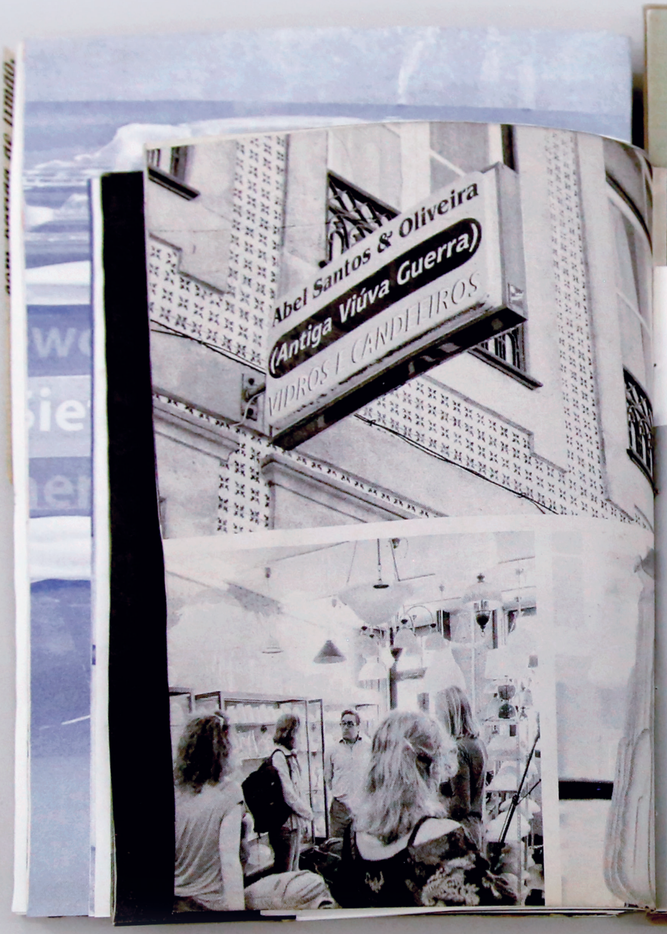
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
m nome, um pro-
flexão *à posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
fig. 2)

rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ser uma oficina de edição



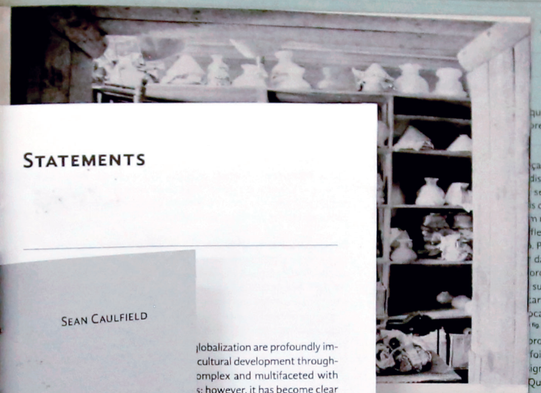
Statements

Sean Caulfield

globalization are profoundly im-
cultural development through-
omplex and multifaceted with
s; however, it has become clear
diversity, reducing subtle and
nd of standardized, 'box-store'
, architecture, design and at-
whether they are in Canada,
homologized, morphing into
ss' about them, and which can
nd everywhere at once.

is trend by producing cultural
nd critical vantage points that
and products of multinational
making has an important place
always been an art form that
hile simultaneously retaining
the tendency of this medium
technical, formal, and histori-
raditions of a particular place.
rt form that is truly interdis-
l art traditions simultaneously
nd book arts, among others.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome



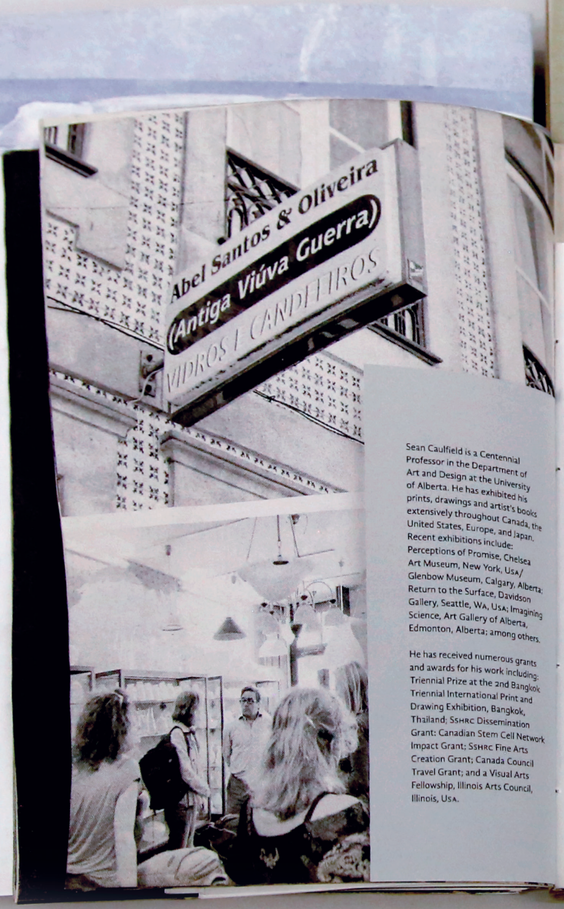


que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
n nome, um pro-
flexão *à posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
ocado e colocado
(fig. 2)

produtiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição



Sean Caulfield is a Centennial Professor in the Department of Art and Design at the University of Alberta. He has exhibited his prints, drawings and artist's books extensively throughout Canada, the United States, Europe, and Japan. Recent exhibitions include: Perceptions of Promise, Chelsea Art Museum, New York, Usa/ Glenbow Museum, Calgary, Alberta; Return to the Surface, Davidson Gallery, Seattle, Wa, Usa; Imagining Science, Art Gallery of Alberta, Edmonton, Alberta; among others.

He has received numerous grants and awards for his work including: Triennial Prize at the 2nd Bangkok Triennial International Print and Drawing Exhibition, Bangkok, Thailand; SSHRC Dissemination Grant; Canadian Stem Cell Network Impact Grant; SSHRC Fine Arts Creation Grant; Canada Council Travel Grant; and a Visual Arts Fellowship, Illinois Arts Council, Illinois, Usa.

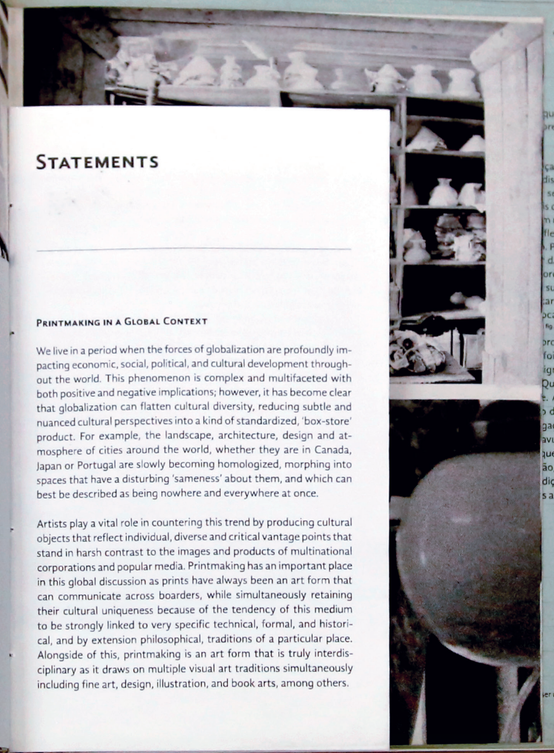
Statements

Printmaking in a Global Context

We live in a period when the forces of globalization are profoundly impacting economic, social, political, and cultural development throughout the world. This phenomenon is complex and multifaceted with both positive and negative implications; however, it has become clear that globalization can flatten cultural diversity, reducing subtle and nuanced cultural perspectives into a kind of standardized, 'box-store' product. For example, the landscape, architecture, design and atmosphere of cities around the world, whether they are in Canada, Japan or Portugal are slowly becoming homologized, morphing into spaces that have a disturbing 'sameness' about them, and which can best be described as being nowhere and everywhere at once.

Artists play a vital role in countering this trend by producing cultural objects that reflect individual, diverse and critical vantage points that stand in harsh contrast to the images and products of multinational corporations and popular media. Printmaking has an important place in this global discussion as prints have always been an art form that can communicate across boarders, while simultaneously retaining their cultural uniqueness because of the tendency of this medium to be strongly linked to very specific technical, formal, and historical, and by extension philosophical, traditions of a particular place. Alongside of this, printmaking is an art form that is truly interdisciplinary as it draws on multiple visual art traditions simultaneously including fine art, design, illustration, and book arts, among others.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome



que um designer
retexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
m nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
ocado e colocado
fig. 2)
produtiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição



This multiplicity of influences enables artists working in the medium of print to produce art works that can sit 'between' disciplines and artistic practices so as to offer viewers a unique lens from which to examine cultural, social and political questions.

It may seem like the small creative gestures of artists and art communities are of little significance in the face of the powerful commercial forces of globalization. However, the impact of creative gestures like the Pure Print project can be profound, rippling through communities in unexpected and lasting ways.
The importance of maintaining a diversity of cultural perspective in society cannot be underscored enough, as it is only though embracing this kind of pluralism that communities can remain flexible, open and responsive to the complex social, political, and environmental challenges facing the world today.

Sean Caulfield

BY SIDE
Sean Caulfield,
Leaking Shelter

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer
pretexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
m nome, um pro-
flexão *à posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
artazes.
cado e colocado
fig. 2)

rodutiva sempre
foi usada anulan-
ignifica também,
Que vá mais além
. Assim, avança-
de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

er uma oficina de edição



Thoughts on the "Pure Print" - in Porto 2015.

Having been asked to say a few words about the meeting / printmaking workshops arranged by the Professor Graciela Machado, in May this year at the University of Porto, in which various printmakers with different artistic background participated, I am hereby fulfilling the request.

Jacek Szewczyk

studios, availability of materi-
g was excellent. But the most
which the workshops evoked
and the passion which they ex-
ular steps of printmaking cre-
nological processes were more
phies printed on copper matrix-
d greys had been achieved.
ess was this true interest from
only in the complicated print-
heir participation in the collec-
ts and drawings.

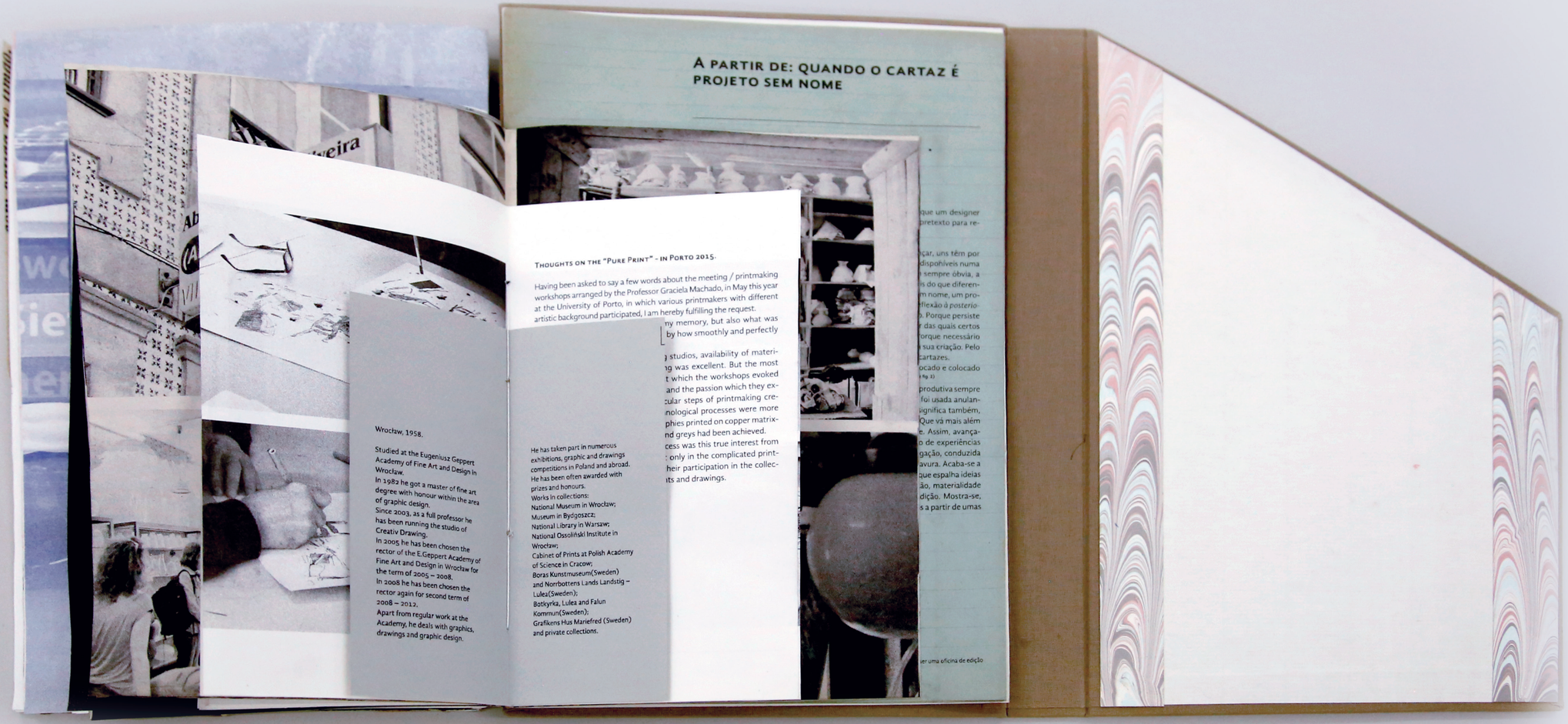
A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

que um designer
pretexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
is do que diferen-
m nome, um pro-
flexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
fig 2)

produtiva sempre
foi usada anulan-
significa também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ão, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ser uma oficina de edição



Thoughts on the "Pure Print" - in Porto 2015.

Having been asked to say a few words about the meeting / printmaking workshops arranged by the Professor Graciela Machado, in May this year at the University of Porto, in which various printmakers with different artistic background participated, I am hereby fulfilling the request.

ny memory, but also what was by how smoothly and perfectly

studios, availability of materi- ng was excellent. But the most t which the workshops evoked and the passion which they ex- cular steps of printmaking cre- nological processes were more phies printed on copper matrix- nd greys had been achieved. cess was this true interest from only in the complicated print- heir participation in the collec- ts and drawings.

Wrocław, 1958.

Studied at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Art and Design in Wrocław.
In 1982 he got a master of fine art degree with honour within the area of graphic design.
Since 2003, as a full professor he has been running the studio of Creativ Drawing.
In 2005 he has been chosen the rector of the E.Geppert Academy of Fine Art and Design in Wrocław for the term of 2005 – 2008.
In 2008 he has been chosen the rector again for second term of 2008 – 2012.
Apart from regular work at the Academy, he deals with graphics, drawings and graphic design.

He has taken part in numerous exhibitions, graphic and drawings competitions in Poland and abroad.
He has been often awarded with prizes and honours.
Works in collections:
National Museum in Wrocław;
Museum in Bydgoszcz;
National Library in Warsaw;
National Ossoliński Institute in Wrocław;
Cabinet of Prints at Polish Academy of Science in Cracow;
Boras Kunstmuseum(Sweden)
and Norrbottens Lands Landstig – Lulea(Sweden);
Botkyrka, Lulea and Falun Kommun(Sweden);
Grafikens Hus Mariefred (Sweden) and private collections.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer pretexto para re-

çar, uns têm por disponíveis numa sempre óbvia, a is do que diferen- m nome, um pro- flexão à *posterio-* . Porque persiste r das quais certos orque necessário sua criação. Pelo cartazes.
ocado e colocado fig. 2)
produtiva sempre foi usada anulan- significa também, Que vá mais além e. Assim, avança- o de experiências gação, conduzida avura. Acaba-se a que espalha ideias ão, materialidade dição. Mostra-se, s a partir de umas

er uma oficina de edição



Thoughts on the "Pure Print" - in Porto 2015.

Having been asked to say a few words about the meeting / printmaking workshops arranged by the Professor Graciela Machado, in May this year at the University of Porto, in which various printmakers with different artistic background participated, I am hereby fulfilling the request.
I will write about what remained in my memory, but also what was most surprising. I was very impressed by how smoothly and perfectly the workshops were arranged.
From preparation of the printmaking studios, availability of materials, to technical assistance, everything was excellent. But the most impressing was the authentic interest which the workshops evoked in the students. The number of them and the passion which they expressed during participation in particular steps of printmaking creation grew especially, when the technological processes were more complicated. For example: the serigraphies printed on copper matrixes, and etched till the proper blacks and greys had been achieved.
It seems to me, that the greatest success was this true interest from such a large number of students; not only in the complicated printmaking techniques, but most of all, their participation in the collective process of creating their own prints and drawings.

BY SIDE
Pictures of the printmaking workshop

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



I have always been interested in the more or less probable situations which have occurred in our lives. I have been much more interested in conversations overheard on the bus, views from my window, or passers by in my street than in great events related by the media. Drawing these little events, I attempt, non-objectively and with a certain emotional distance, to make them the author s commentaries. In such a simple way, chance events frequently assume the proportions of works of art. I would like these drawings to remain a sign of the times not for future archaeologists, but also for the handful of those who value the "old-fashionness" of paper and the blackness of fountain pen ink.

JACEK SZEWCZYK

BY SIDE AND IN THE NEXT PAGE
Pictures of the printmaking workshop

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer
pretexto para re-

içar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
is do que diferen-
m nome, um pro-
flexão *à posteriori*
). Porque persiste
r das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
fig 2)
produtiva sempre
foi usada anulan-
significa também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ção, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ser uma oficina de edição



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Caulfield's work is in various public and private collections including: Houghton Library, Harvard University, Usa; Fitzwilliam Museum, Cambridge, England; Blanton Museum of Art, University of Texas, Austin, Texas, Usa, among others.

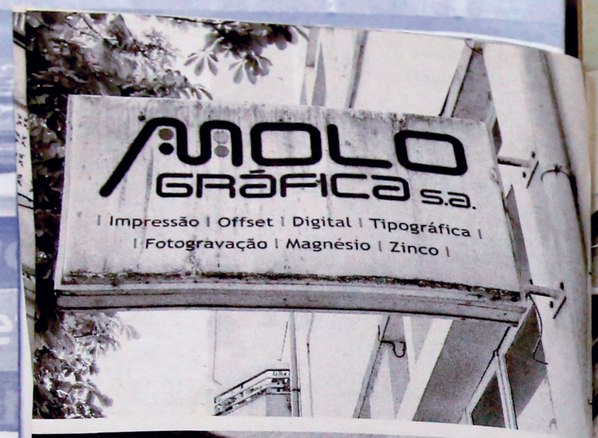


A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer
pretexto para re-

car, uns têm por
dispohíveis numa
sempre óbvia, a
s do que diferen-
m nome, um pro-
eflexão à *posterio-*
. Porque persiste
das quais certos
orque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
p. 23)
produtiva sempre
foi usada anulan-
significa também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
avura. Acaba-se a
que espalha ideias
ção, materialidade
dição. Mostra-se,
s a partir de umas

ser uma oficina de edição







A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

que um designer
pretexto para re-

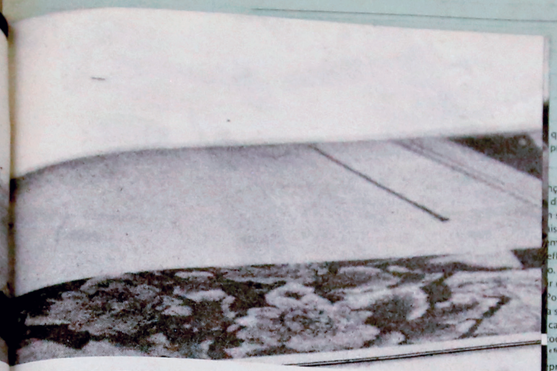
çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
is do que diferen-
m nome, um pro-
eflexão *à posterio-*
o. Porque persiste
r das quais certos
Porque necessário
sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
(fig. 2)

produtiva sempre
foi usada anulan-
significa também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
ravura. Acaba-se a
que espalha ideias
ção, materialidade
adição. Mostra-se,
s a partir de umas

ser uma oficina de edição



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME







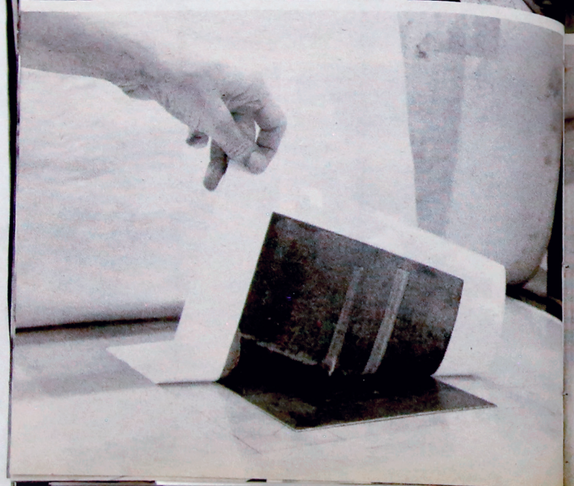
que um designer
pretexto para re-

çar, uns têm por
disponíveis numa
sempre óbvia, a
is do que diferen-
m nome, um pro-
eflexão *à posterio-*
o. Porque persiste
r das quais certos
Porque necessário
a sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado
e fig 2)
produtiva sempre
foi usada anulan-
significa também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
ravura. Acaba-se a
que espalha ideias
ção, materialidade
adição. Mostra-se,
os a partir de umas

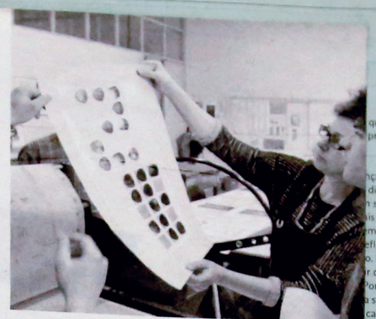
ser uma oficina de edição

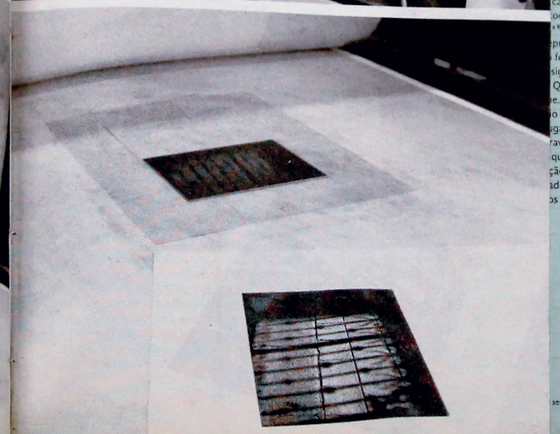






A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME



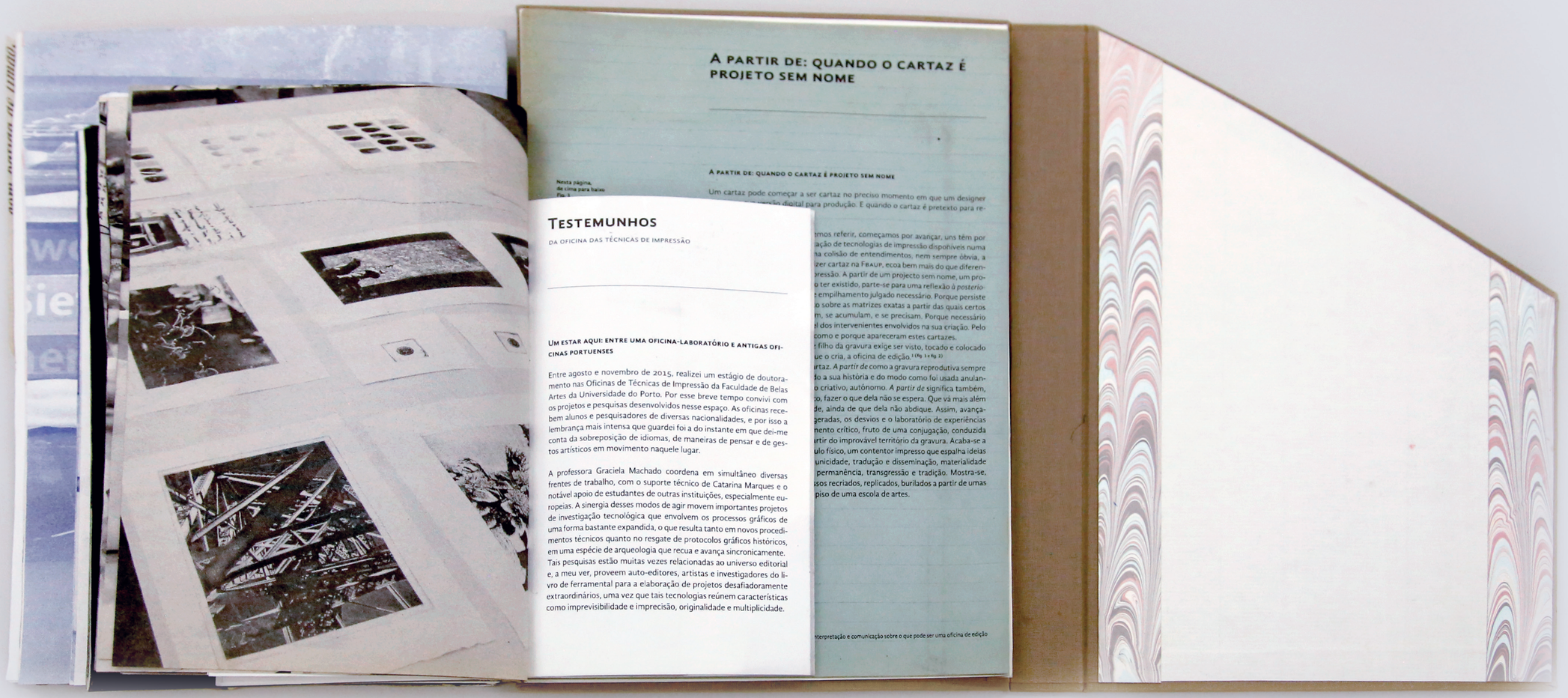


que um designer
pretexto para re-

nçar, uns têm por
dispohíveis numa
sempre óbvia, a
is do que diferen-
m nome, um pro-
eflexão à *posterio-*
o. Porque persiste
r das quais certos
Porque necessário
a sua criação. Pelo
cartazes.
ocado e colocado

produtiva sempre
foi usada anulan-
significa também,
Que vá mais além
e. Assim, avança-
o de experiências
gação, conduzida
ravura. Acaba-se a
que espalha ideias
ção, materialidade
adição. Mostra-se,
os a partir de umas

ser uma oficina de edição



A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Nesta página, de cima para baixo

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer
... versão digital para produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

...emos referir, começamos por avançar, uns têm por
...ação de tecnologias de impressão disponíveis numa
...na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
...zer cartaz na FBAUP, ecoa bem mais do que diferen-
...pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
...o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posterio-*
...e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
...o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
...m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
...l dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
...como e porque apareceram estes cartazes.
...filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
...ue o cria, a oficina de edição.[1] (fig. 1 e fig. 2)
...rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
...do a sua história e do modo como foi usada anulan-
...o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
...o, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
...de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
...geradas, os desvios e o laboratório de experiências
...nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
...rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a
...ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
...unicidade, tradução e disseminação, materialidade
...permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
...ssos recriados, replicados, burilados a partir de umas
...piso de uma escola de artes.

...nterpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição

TESTEMUNHOS

DA OFICINA DAS TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

UM ESTAR AQUI: ENTRE UMA OFICINA-LABORATÓRIO E ANTIGAS OFICINAS PORTUENSES

Entre agosto e novembro de 2015, realizei um estágio de doutoramento nas Oficinas de Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Por esse breve tempo convivi com os projetos e pesquisas desenvolvidos nesse espaço. As oficinas recebem alunos e pesquisadores de diversas nacionalidades, e por isso a lembrança mais intensa que guardei foi a do instante em que dei-me conta da sobreposição de idiomas, de maneiras de pensar e de gestos artísticos em movimento naquele lugar.

A professora Graciela Machado coordena em simultâneo diversas frentes de trabalho, com o suporte técnico de Catarina Marques e o notável apoio de estudantes de outras instituições, especialmente europeias. A sinergia desses modos de agir movem importantes projetos de investigação tecnológica que envolvem os processos gráficos de uma forma bastante expandida, o que resulta tanto em novos procedimentos técnicos quanto no resgate de protocolos gráficos históricos, em uma espécie de arqueologia que recua e avança sincronicamente. Tais pesquisas estão muitas vezes relacionadas ao universo editorial e, a meu ver, proveem auto-editores, artistas e investigadores do livro de ferramental para a elaboração de projetos desafiadoramente extraordinários, uma vez que tais tecnologias reúnem características como imprevisibilidade e imprecisão, originalidade e multiplicidade.



Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 3

Testemunhos

DA OFICINA DAS TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

Um estar aqui: entre uma oficina-laboratório e antigas oficinas portuenses

Entre agosto e novembro de 2015, realizei um estágio de doutoramento nas Oficinas de Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Por esse breve tempo convivi com os projetos e pesquisas desenvolvidos nesse espaço. As oficinas recebem alunos e pesquisadores de diversas nacionalidades, e por isso a lembrança mais intensa que guardei foi a do instante em que dei-me conta da sobreposição de idiomas, de maneiras de pensar e de gestos artísticos em movimento naquele lugar.

A professora Graciela Machado coordena em simultâneo diversas frentes de trabalho, com o suporte técnico de Catarina Marques e o notável apoio de estudantes de outras instituições, especialmente europeias. A sinergia desses modos de agir movem importantes projetos de investigação tecnológica que envolvem os processos gráficos de uma forma bastante expandida, o que resulta tanto em novos procedimentos técnicos quanto no resgate de protocolos gráficos históricos, em uma espécie de arqueologia que recua e avança sincronicamente. Tais pesquisas estão muitas vezes relacionadas ao universo editorial e, a meu ver, proveem auto-editores, artistas e investigadores do livro de ferramental para a elaboração de projetos desafiadoramente extraordinários, uma vez que tais tecnologias reúnem características como imprevisibilidade e imprecisão, originalidade e multiplicidade.

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer
ação digital para produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

emos referir, começamos por avançar, uns têm por
ação de tecnologias de impressão disponíveis numa
ha colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
izer cartaz na FBAUP, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posterio-*
empilhamento julgado necessário. Porque persiste
o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
l dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.[1] (Fig. 1 e fig. 2)
rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
do a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
o, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
ssos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

nterpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



A propósito, cabe ressaltar o constante compromisso da coordenadora das oficinas em organizar publicações e livros de artista que concentrem os processos investigativos [pensamento-pesquisa-ações-resultados] em curso, como um modo de registrar e cristalizar tais experimentações. Esses projetos editoriais são realizados muitas vezes de forma colaborativa entre os diversos criadores que frequentam os ateliês

MÁRCIA SOUSA

tensa partilha, devido obviamen-
lvidas nesses espaços, mas espe-
professores de diferentes países
do nos encontros internacionais
edição entre 2014 e 2015. Minha
ops transformam as oficinas em
s aspectos conceituais e técni-
mpressão, gravação, reprodução,
rados, desdobrados, ampliados.
preocupação em documentar o
m-pesquisa, a fim de tornar es-
públicos por meio da publicação
].

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 1

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer entrega a sua versão digital para produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

mos referir, começamos por avançar, uns têm por
ação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
izer cartaz na FBAUP, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posterio-*
e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
e filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.[1] (Fig. 1 e Fig. 2)
rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
do a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
to, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
ssos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

nterpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



Paraná, Brasil, 1975

Doutoranda em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, tendo realizado estágio de doutoramento na Universidade do Porto, Portugal (Bolsa CAPES/PDSE), sob a orientação de Graciela Machado.

Docente nas áreas de gravura e desenho na Universidade Federal de Pelotas, onde coordena o projeto de pesquisa poética *Arte e Natureza: proliferações*. Integrante do grupo de pesquisa *.p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. – Textos de artistas e a palavra na arte contemporânea* (UFRGS/CNPq), coordenado por sua orientadora, Elida Tessler.

Formada em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, possui mestrado na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

A propósito, cabe ressaltar o constante compromisso da coordenadora das oficinas em organizar publicações e livros de artista que concentrem os processos investigativos [pensamento-pesquisa-ações-resultados] em curso, como um modo de registrar e cristalizar tais experimentações. Esses projetos editoriais são realizados muitas vezes de forma colaborativa entre os diversos criadores que frequentam os ateliês.

As oficinas são também lugares de intensa partilha, devido obviamente às atividades curriculares desenvolvidas nesses espaços, mas especialmente porque recebem artistas e professores de diferentes países em contexto de workshop, sobretudo nos encontros internacionais Pure Print, que tiveram sua primeira edição entre 2014 e 2015. Minha percepção é a de que esses workshops transformam as oficinas em verdadeiros laboratórios, em que os aspectos conceituais e técnicos da gravura [tais como matriz, impressão, gravação, reprodução, multiplicação, circulação...] são estirados, desdobrados, ampliados. Do mesmo modo, há uma contínua preocupação em documentar o desenvolvimento desses diálogos-em-pesquisa, a fim de tornar essas informações acessíveis a outros públicos por meio da publicação de manuais de como fazer [How to].

Ao lado
Trabalhos de Marcia, apresentados durante uma conversa com estudantes da Faculdade de Belas Artes.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

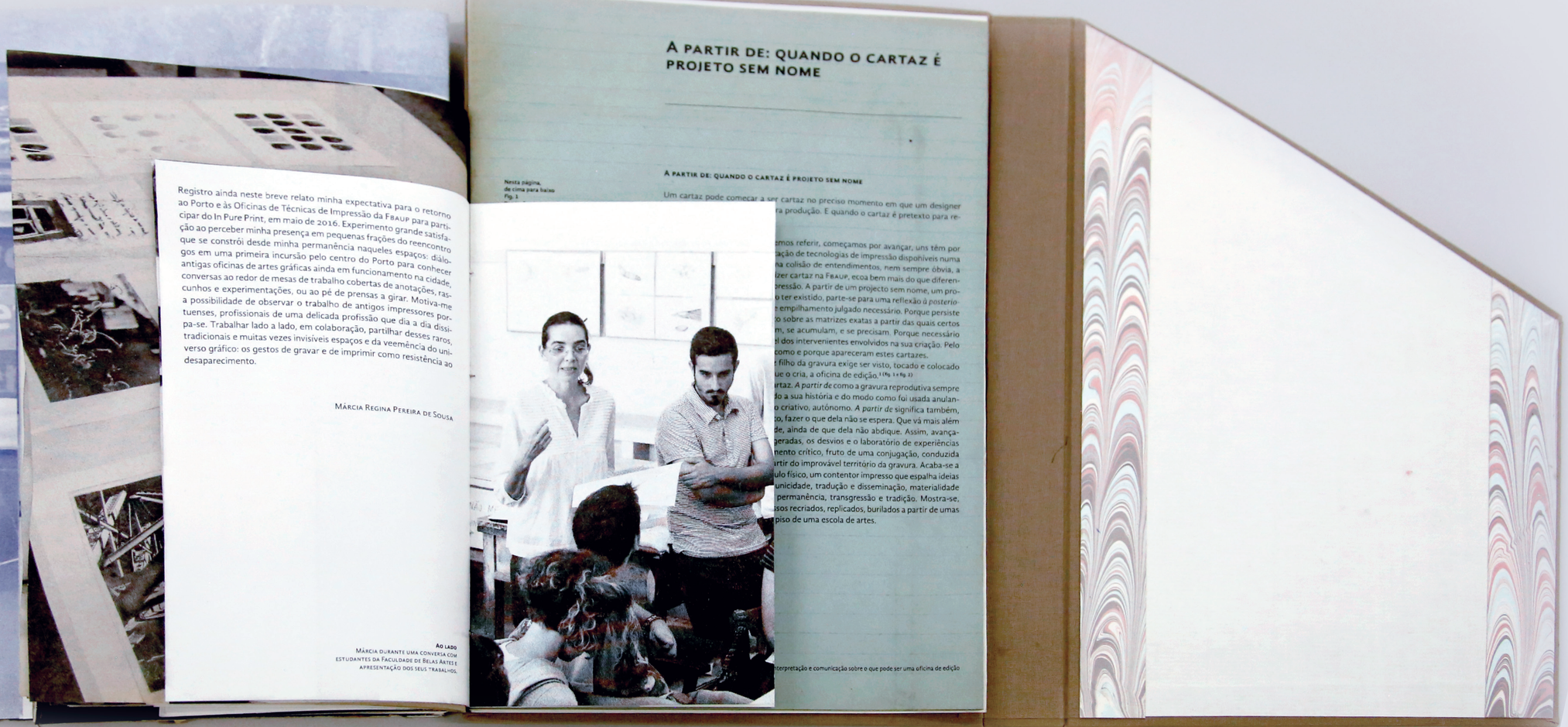
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 1

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer
ra produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

mos referir, começamos por avançar, uns têm por
ação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
zer cartaz na FBAUP, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão à *posterio-*
empilhamento julgado necessário. Porque persiste
o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
l dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.[1] (fig. 1 e fig. 2)
rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
o a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
o, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
e, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
sos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

terpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



Registro ainda neste breve relato minha expectativa para o retorno ao Porto e às Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP para participar do In Pure Print, em maio de 2016. Experimento grande satisfação ao perceber minha presença em pequenas frações do reencontro que se constrói desde minha permanência naqueles espaços: diálogos em uma primeira incursão pelo centro do Porto para conhecer antigas oficinas de artes gráficas ainda em funcionamento na cidade, conversas ao redor de mesas de trabalho cobertas de anotações, rascunhos e experimentações, ou ao pé de prensas a girar. Motiva-me a possibilidade de observar o trabalho de antigos impressores portuenses, profissionais de uma delicada profissão que dia a dia dissipa-se. Trabalhar lado a lado, em colaboração, partilhar desses raros, tradicionais e muitas vezes invisíveis espaços e da veemência do universo gráfico: os gestos de gravar e de imprimir como resistência ao desaparecimento.

MÁRCIA REGINA PEREIRA DE SOUSA

AO LADO
MÁRCIA DURANTE UMA CONVERSA COM ESTUDANTES DA FACULDADE DE BELAS ARTES E APRESENTAÇÃO DOS SEUS TRABALHOS.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

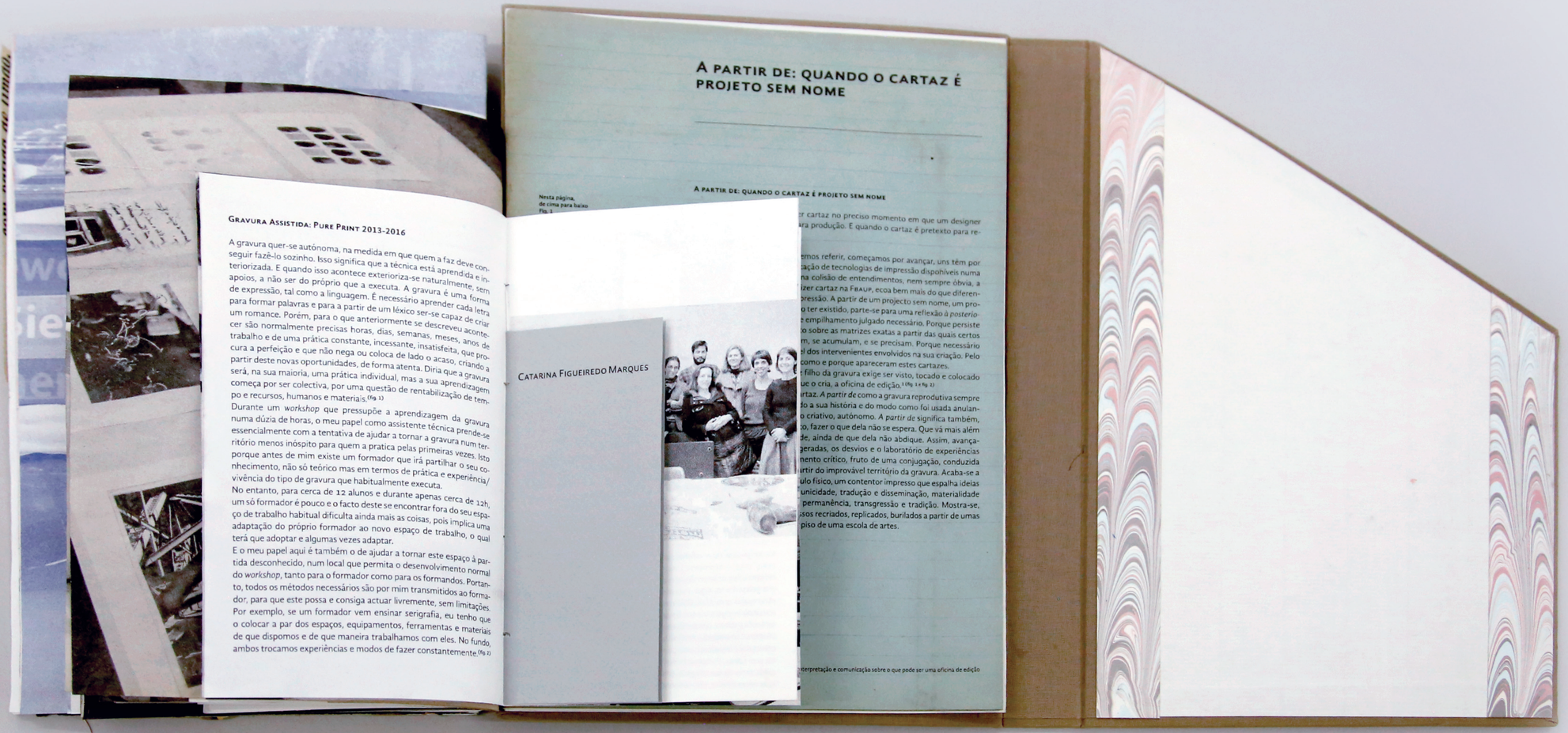
Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 1

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer
ra produção. É quando o cartaz é pretexto para re-

mos referir, começamos por avançar, uns têm por
ação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
zer cartaz na FBAUP, ecoa bem mais do que diferen-
ressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posterio-*
empilhamento julgado necessário. Porque persiste
o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
l dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.[1] (Fig. 1 e fig. 2)
rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
o a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
o, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
nicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
sos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

terpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



Gravura Assistida: Pure Print 2013-2016

A gravura quer-se autónoma, na medida em que quem a faz deve conseguir fazê-lo sozinho. Isso significa que a técnica está aprendida e interiorizada. E quando isso acontece exterioriza-se naturalmente, sem apoios, a não ser do próprio que a executa. A gravura é uma forma de expressão, tal como a linguagem. É necessário aprender cada letra para formar palavras e para a partir de um léxico ser-se capaz de criar um romance. Porém, para o que anteriormente se descreveu acontecer são normalmente precisas horas, dias, semanas, meses, anos de trabalho e de uma prática constante, incessante, insatisfeita, que procura a perfeição e que não nega ou coloca de lado o acaso, criando a partir deste novas oportunidades, de forma atenta. Diria que a gravura será, na sua maioria, uma prática individual, mas a sua aprendizagem começa por ser colectiva, por uma questão de rentabilização de tempo e recursos, humanos e materiais.(fig. 1)

Durante um *workshop* que pressupõe a aprendizagem da gravura numa dúzia de horas, o meu papel como assistente técnica prende-se essencialmente com a tentativa de ajudar a tornar a gravura num território menos inóspito para quem a pratica pelas primeiras vezes. Isto porque antes de mim existe um formador que irá partilhar o seu conhecimento, não só teórico mas em termos de prática e experiência/vivência do tipo de gravura que habitualmente executa.

No entanto, para cerca de 12 alunos e durante apenas cerca de 12h, um só formador é pouco e o facto deste se encontrar fora do seu espaço de trabalho habitual dificulta ainda mais as coisas, pois implica uma adaptação do próprio formador ao novo espaço de trabalho, o qual terá que adoptar e algumas vezes adaptar.

E o meu papel aqui é também o de ajudar a tornar este espaço à partida desconhecido, num local que permita o desenvolvimento normal do *workshop*, tanto para o formador como para os formandos. Portanto, todos os métodos necessários são por mim transmitidos ao formador, para que este possa e consiga actuar livremente, sem limitações. Por exemplo, se um formador vem ensinar serigrafia, eu tenho que o colocar a par dos espaços, equipamentos, ferramentas e materiais de que dispomos e de que maneira trabalhamos com eles. No fundo, ambos trocamos experiências e modos de fazer constantemente.(fig. 2)

Catarina Figueiredo Marques

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

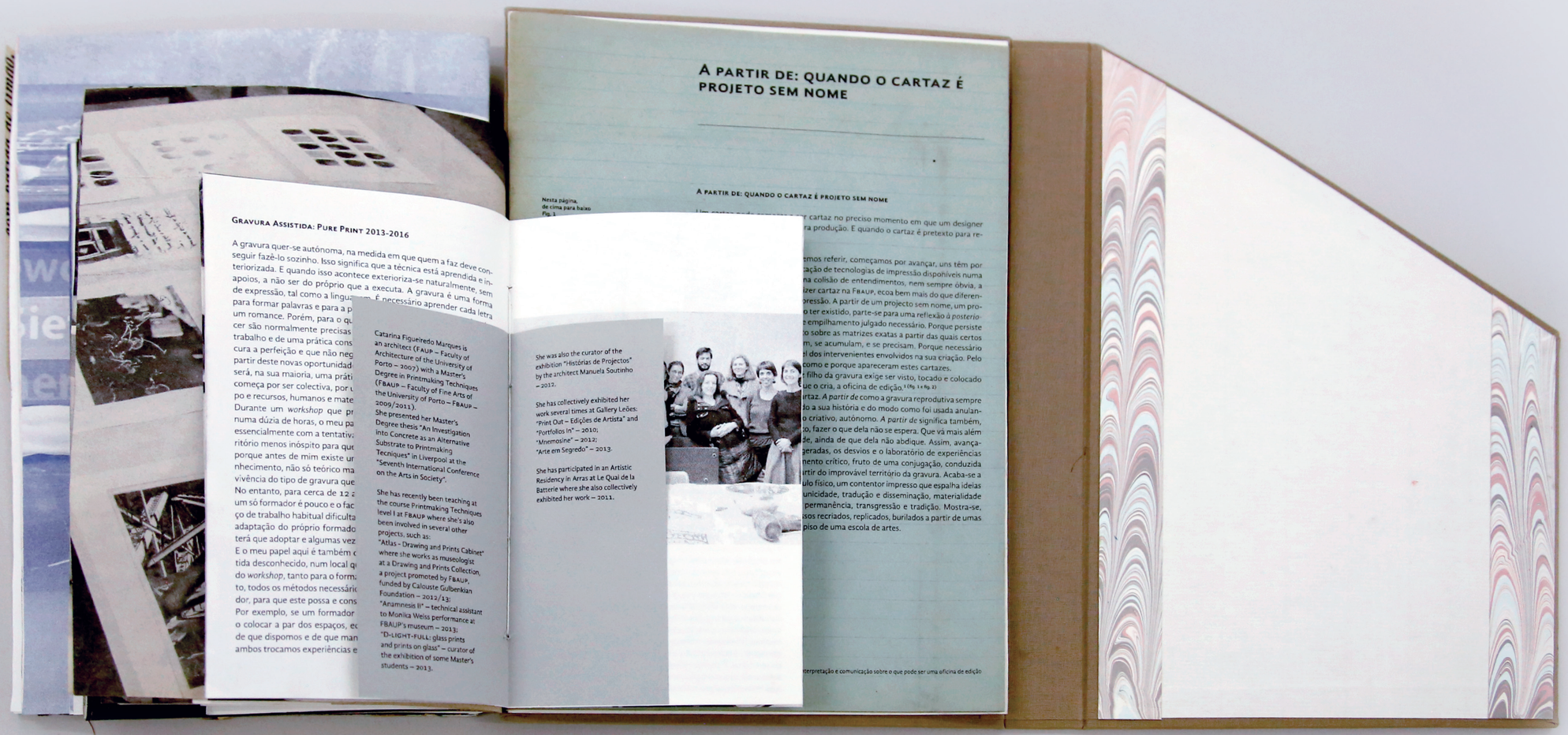
A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 1

er cartaz no preciso momento em que um designer
ara produção. É quando o cartaz é pretexto para re-

emos referir, começamos por avançar, uns têm por
cação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
izer cartaz na Fraup, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão à *posterio-*
e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
e filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.1 (fig. 1 e fig. 2)
rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
do a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
o, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
sos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

nterpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



Gravura Assistida: Pure Print 2013-2016

A gravura quer-se autónoma, na medida em que quem a faz deve conseguir fazê-lo sozinho. Isso significa que a técnica está aprendida e interiorizada. E quando isso acontece exterioriza-se naturalmente, sem apoios, a não ser do próprio que a executa. A gravura é uma forma de expressão, tal como a lingua[illegible]. É necessário aprender cada letra para formar palavras e para a p[illegible] um romance. Porém, para o q[illegible] cer são normalmente precisas trabalho e de uma prática cons[illegible] cura a perfeição e que não neg[illegible] partir deste novas oportunidad[illegible] será, na sua maioria, uma práti[illegible] começa por ser colectiva, por u[illegible] po e recursos, humanos e mate[illegible] Durante um *workshop* que pr[illegible] numa dúzia de horas, o meu pa[illegible] essencialmente com a tentativ[illegible] ritório menos inóspito para que[illegible] porque antes de mim existe ur[illegible] nhecimento, não só teórico ma[illegible] vivência do tipo de gravura que[illegible] No entanto, para cerca de 12 [illegible] um só formador é pouco e o fac[illegible] ço de trabalho habitual dificulta[illegible] adaptação do próprio formado[illegible] terá que adoptar e algumas vez[illegible] E o meu papel aqui é também [illegible] tida desconhecido, num local q[illegible] do *workshop*, tanto para o form[illegible] to, todos os métodos necessári[illegible] dor, para que este possa e cons[illegible] Por exemplo, se um formador [illegible] o colocar a par dos espaços, ec[illegible] de que dispomos e de que man[illegible] ambos trocamos experiências e

Catarina Figueiredo Marques is an architect (FAUP – Faculty of Architecture of the University of Porto – 2007) with a Master's Degree in Printmaking Techniques (FBAUP – Faculty of Fine Arts of the University of Porto – FBAUP – 2009/2011).
She presented her Master's Degree thesis "An Investigation into Concrete as an Alternative Substrate to Printmaking Techniques" in Liverpool at the "Seventh International Conference on the Arts in Society".

She has recently been teaching at the course Printmaking Techniques level I at FBAUP where she's also been involved in several other projects, such as:
"Atlas - Drawing and Prints Cabinet" where she works as museologist at a Drawing and Prints Collection, a project promoted by FBAUP, funded by Calouste Gulbenkian Foundation – 2012/13;
"Anamnesis II" – technical assistant to Monika Weiss performance at FBAUP's museum – 2013;
"D-LIGHT-FULL: glass prints and prints on glass" – curator of the exhibition of some Master's students – 2013.

She was also the curator of the exhibition "Histórias de Projectos" by the architect Manuela Soutinho – 2012.

She has collectively exhibited her work several times at Gallery Leões:
"Print Out – Edições de Artista" and "Portfolios in" – 2010;
"Mnemosine" – 2012;
"Arte em Segredo" – 2013.

She has participated in an Artistic Residency in Arras at Le Qual de la Batterie where she also collectively exhibited her work – 2011.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

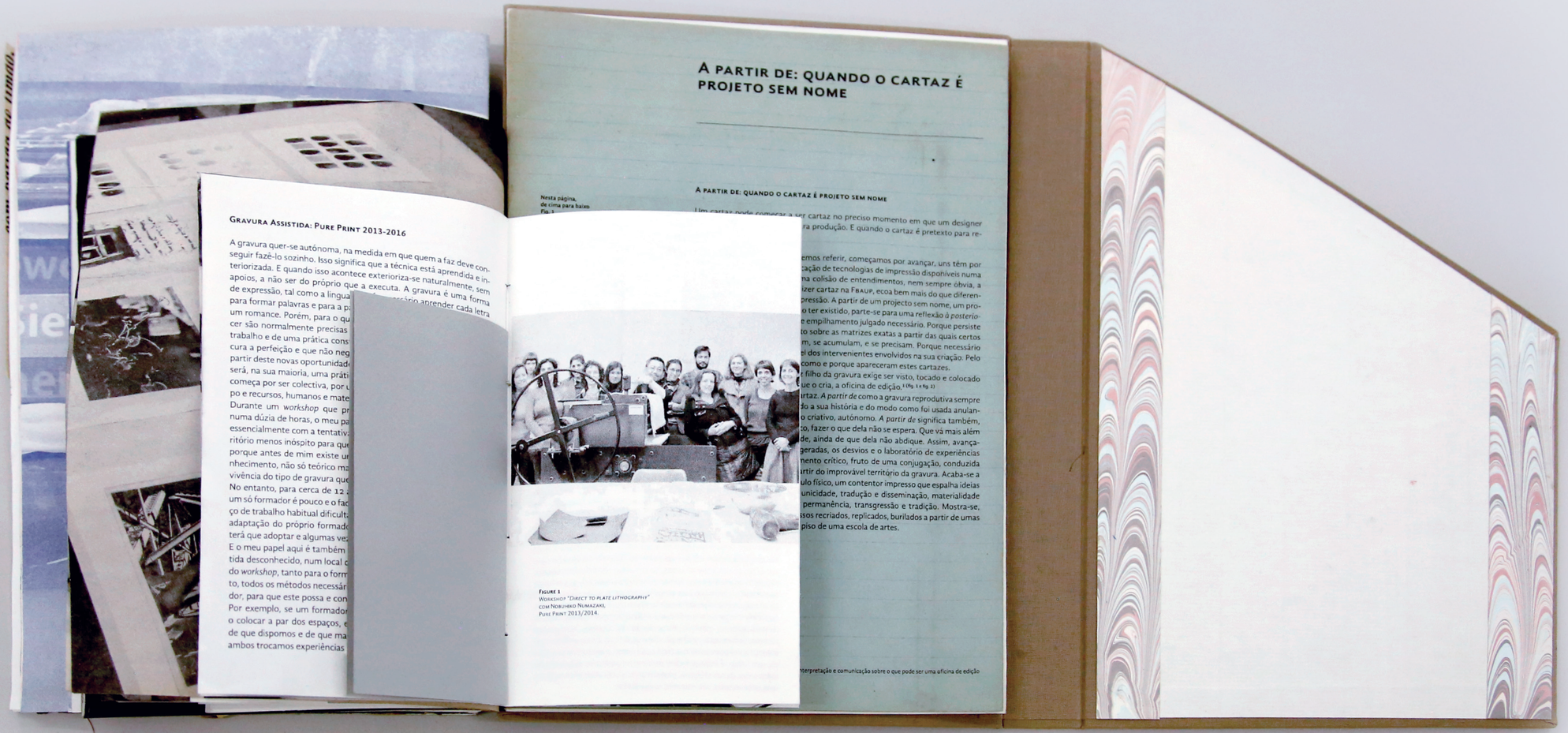
Nesta página,
de cima para baixo
fig. 1

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

[illegible] cartaz no preciso momento em que um designer [illegible]ra produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

[illegible]emos referir, começamos por avançar, uns têm por [illegible]tação de tecnologias de impressão disponíveis numa [illegible]na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a [illegible]izer cartaz na FBAUP, ecoa bem mais do que diferen- [illegible]pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro- [illegible]o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posteriori* [illegible]e empilhamento julgado necessário. Porque persiste [illegible]o sobre as matrizes exatas a partir das quais certos [illegible]m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário [illegible]el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo [illegible]como e porque apareceram estes cartazes.
[illegible] filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado [illegible]ue o cria, a oficina de edição.[1] (fig. 1 e fig. 2)
[illegible]irtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre [illegible]do a sua história e do modo como foi usada anulan- [illegible]o criativo, autónomo. *A partir de* significa também, [illegible]to, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além [illegible]de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança- [illegible]geradas, os desvios e o laboratório de experiências [illegible]nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida [illegible]rtir do improvável território da gravura. Acaba-se a [illegible]ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias [illegible]unicidade, tradução e disseminação, materialidade [illegible] permanência, transgressão e tradição. Mostra-se, [illegible]sos recriados, replicados, burilados a partir de umas [illegible] piso de uma escola de artes.

[illegible]terpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



Gravura Assistida: Pure Print 2013-2016

A gravura quer-se autónoma, na medida em que quem a faz deve con-
seguir fazê-lo sozinho. Isso significa que a técnica está aprendida e in-
teriorizada. E quando isso acontece exterioriza-se naturalmente, sem
apoios, a não ser do próprio que a executa. A gravura é uma forma
de expressão, tal como a lingua
para formar palavras e para a p
um romance. Porém, para o qu
cer são normalmente precisas
trabalho e de uma prática cons
cura a perfeição e que não neg
partir deste novas oportunidad
será, na sua maioria, uma práti
começa por ser colectiva, por u
po e recursos, humanos e mate
Durante um *workshop* que pr
numa dúzia de horas, o meu pa
essencialmente com a tentativ
ritório menos inóspito para qu
porque antes de mim existe u
nhecimento, não só teórico ma
vivência do tipo de gravura que
No entanto, para cerca de 12
um só formador é pouco e o fac
ço de trabalho habitual dificult
adaptação do próprio formad
terá que adoptar e algumas ve
E o meu papel aqui é também
tida desconhecido, num local c
do *workshop*, tanto para o form
to, todos os métodos necessár
dor, para que este possa e con
Por exemplo, se um formador
o colocar a par dos espaços, e
de que dispomos e de que ma
ambos trocamos experiências

aprender cada letra

Figure 1
Workshop "*Direct to Plate Lithography*"
com Nobuhiko Numazaki,
Pure Print 2013/2014.

Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 1

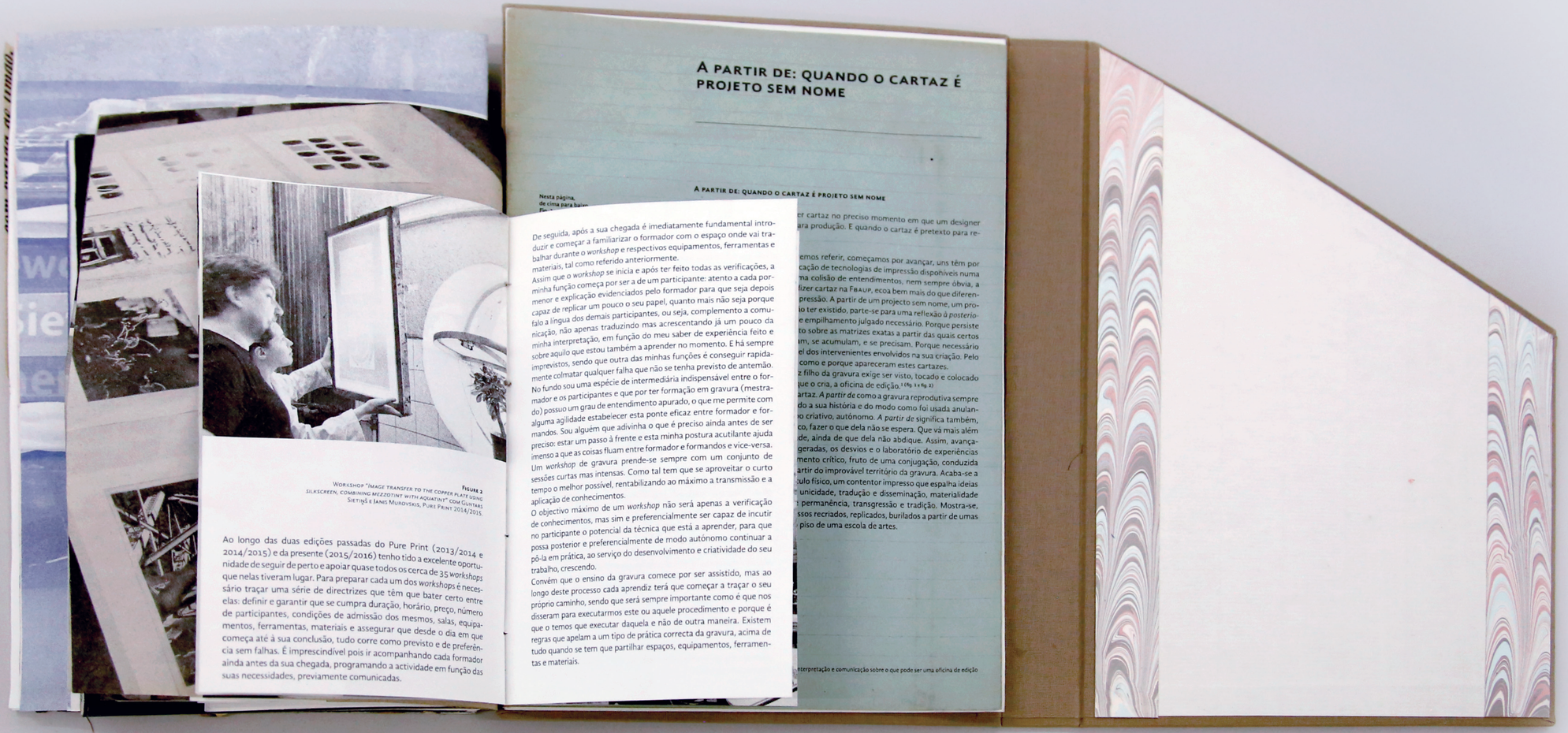
A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

A partir de: quando o cartaz é projeto sem nome

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer
ra produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

emos referir, começamos por avançar, uns têm por
cação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
izer cartaz na Fbaup, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posterio-*
e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
to sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.[1] (fig. 1 e fig. 2)
rtaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
do a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
o, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
mento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
rtir do improvável *território* da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
sos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

terpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



Workshop "Image transfer to the copper plate using silkscreen, combining mezzotint with aquatint" com Cuntars Sietsig e Janis Murovskis, Pure Print 2014/2015.

Figure 2

Ao longo das duas edições passadas do Pure Print (2013/2014 e 2014/2015) e da presente (2015/2016) tenho tido a excelente oportunidade de seguir de perto e apoiar quase todos os cerca de 35 *workshops* que nelas tiveram lugar. Para preparar cada um dos *workshops* é necessário traçar uma série de directrizes que têm que bater certo entre elas: definir e garantir que se cumpra duração, horário, preço, número de participantes, condições de admissão dos mesmos, salas, equipamentos, ferramentas, materiais e assegurar que desde o dia em que começa até à sua conclusão, tudo corre como previsto e de preferência sem falhas. É imprescindível pois ir acompanhando cada formador ainda antes da sua chegada, programando a actividade em função das suas necessidades, previamente comunicadas.

De seguida, após a sua chegada é imediatamente fundamental introduzir e começar a familiarizar o formador com o espaço onde vai trabalhar durante o *workshop* e respectivos equipamentos, ferramentas e materiais, tal como referido anteriormente.
Assim que o *workshop* se inicia e após ter feito todas as verificações, a minha função começa por ser a de um participante: atento a cada pormenor e explicação evidenciados pelo formador para que seja depois capaz de replicar um pouco o seu papel, quanto mais não seja porque falo a língua dos demais participantes, ou seja, complemento a comunicação, não apenas traduzindo mas acrescentando já um pouco da minha interpretação, em função do meu saber de experiência feito e sobre aquilo que estou também a aprender no momento. E há sempre imprevistos, sendo que outra das minhas funções é conseguir rapidamente colmatar qualquer falha que não se tenha previsto de antemão. No fundo sou uma espécie de intermediária indispensável entre o formador e os participantes e que por ter formação em gravura (mestrado) possuo um grau de entendimento apurado, o que me permite com alguma agilidade estabelecer esta ponte eficaz entre formador e formandos. Sou alguém que adivinha o que é preciso ainda antes de ser preciso: estar um passo à frente e esta minha postura acutilante ajuda imenso a que as coisas fluam entre formador e formandos e vice-versa.
Um *workshop* de gravura prende-se sempre com um conjunto de sessões curtas mas intensas. Como tal tem que se aproveitar o curto tempo o melhor possível, rentabilizando ao máximo a transmissão e a aplicação de conhecimentos.
O objectivo máximo de um *workshop* não será apenas a verificação de conhecimentos, mas sim e preferencialmente ser capaz de incutir no participante o potencial da técnica que está a aprender, para que possa posterior e preferencialmente de modo autónomo continuar a pô-la em prática, ao serviço do desenvolvimento e criatividade do seu trabalho, crescendo.
Convém que o ensino da gravura comece por ser assistido, mas ao longo deste processo cada aprendiz terá que começar a traçar o seu próprio caminho, sendo que será sempre importante como e que nos disseram para executarmos este ou aquele procedimento e porque é que o temos que executar daquela e não de outra maneira. Existem regras que apelam a um tipo de prática correcta da gravura, acima de tudo quando se tem que partilhar espaços, equipamentos, ferramentas e materiais.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Nesta página,
de cima para baixo

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

er cartaz no preciso momento em que um designer
ara produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

emos referir, começamos por avançar, uns têm por
cação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
fizer cartaz na Fbaup, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
io ter existido, parte-se para uma reflexão *à posterio-*
e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
to sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
im, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
z filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.[1] (fig. 1 e fig. 2)
artaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
do a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
co, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
mento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
artir do improvável território da gravura. Acaba-se a
culo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
ssos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

interpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição

É necessário existir uma referência que adaptamos em função da nossa própria prática. E essa demonstração que alguém partilhou estará sempre lá, mesmo que não nos lembremos dela e que cada um sinta aquilo que faz de uma maneira absolutamente única, e o resultado de cada sensação apresenta-se a quem faz, único também.
Em suma, a gravura ensina-se mas não se ensina. Todos a podem e conseguem à partida aprender, mas nem todos a conseguem entender e a partir dela (re)produzir, porque depois de assistida tem que ser sentida por quem a executa. Apenas sentindo se entende o sentido verdadeiro e individual que se prende com o fazer de cada um, pois a partir de uma base de conhecimento comum, transmitida de um para outro, cada gravador, com maior ou menor experiência tem que ir definindo e apurando o seu próprio modo de fazer. Aprende-se fazendo. Começa-se por uma tentativa de repetição daquilo que se viu fazer, mas pouco a pouco, cada praticante começa a adaptar e adoptar os seus próprios modos de fazer, uma vez que a manualidade tem que ser adoptada e adaptada por cada um que a vai desenvolvendo, chegando nalguns casos a adquirir mestria. De facto, a gravura não se aprende pelos livros ou pelas imagens destes. É necessário um interlocutor, alguém que mostre na prática como se faz, que exemplifique, que demonstre, ao mesmo tempo que explica cada passo e a razão de cada modo de fazer.
É o que eu sou, uma assistente técnica que partilha, sem pudor e sem reservas, tudo aquilo que lhe foi ensinado, pois entendo e acredito que de cada vez que o faço estou também a consolidar o próprio ensino em mim própria.
Portanto, aproveito o facto de desempenhar uma função altruísta para com os alunos que querem aprender gravura, para também, de forma proveitosa relembrar-me do que aprendi e confirmar que ainda sei. É essa partilha acontece não só verbalmente mas também através de uma réplica demonstrativa. Aprendi enquanto aluna, é certo, mas aprendo durante qualquer aula. Permaneço atenta, apesar de já conhecer o discurso ou as práticas de alguns formadores, para depois eu própria ser capaz de transmitir os seus conhecimentos. Eles ensinam-me e eu, por sua vez, ensino e ensino-me também. Volto a fazer ensinando, sendo que este fazer é diferente do fazermos apenas para nós. Quando fazemos para outros estamos concentrados em fazer e comunicar cada vez melhor aquilo que se faz e consequentemente a ensinar cada vez melhor, num constante e mútuo acto de gravação na memória e nas mãos.

A gravura partilha-se num envolvimento permanente entre todos aqueles que colaboram e cooperam na sua aprendizagem.(fig. 3)
Cada *workshop* é uma oportunidade única e genuína de partilha com mestres que foram apurando cada técnica ao longo de vários anos, detendo um conhecimento único e pessoal. Mais do que a técnica em si percebe-se que o mais importante é o método e o rigor, numa busca e alcance pela perfeição. Nos *workshops* do Pure Print, a aprendizagem e a experiência não se reduzem a um testar simples e básico mas cons-
ecer e entender a especificidade
especificidade da gravura em si,
tenciadora, infinita.

Autora de "O livro de artista como lugar tátil" (Editora da Uesc, 2011), publicação de sua pesquisa de mestrado. Sua produção artística desenvolve-se entre o desenho, a gravura, a fotografia e o objeto, espacializando-se em livros e em instalações efêmeras.

Sua pesquisa atual detém-se sobre conceitos como a fragilidade, a efemeridade, a organicidade e a lentidão, e seus trabalhos recentes têm se relacionado com a observação das formas orgânicas presentes na natureza e especialmente com o surpreendente encontro com lugares que brotam.



Figure 3
"Em torno da obra de Marques de Abreu", Pure Print 2015/2016.

Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 3

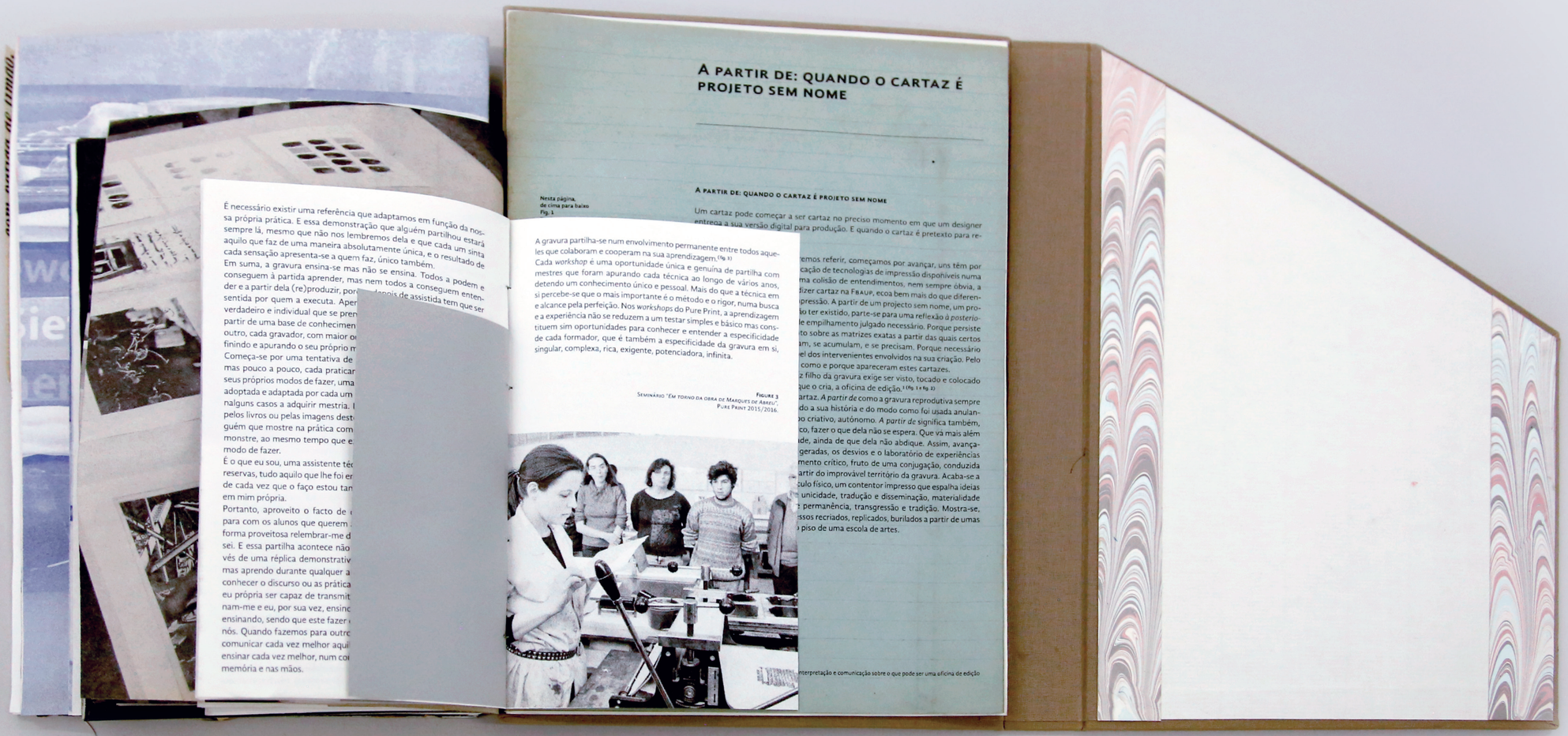
A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer
a produção. É quando o cartaz é pretexto para re-

emos referir, começamos por avançar, uns têm por
ação de tecnologias de impressão disponíveis numa
na colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
izer cartaz na Fraup, ecoa bem mais do que diferen-
pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
o ter existido, parte-se para uma reflexão *à posteriori*
e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
to sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
m, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
como e porque apareceram estes cartazes.
r filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
ue o cria, a oficina de edição.(fig. 1 e fig. 2)
artaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
do a sua história e do modo como foi usada anulan-
o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
co, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
geradas, os desvios e o laboratório de experiências
nento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
artir do improvável território da gravura. Acaba-se a
ulo físico, um contentor impresso que espalha ideias
unicidade, tradução e disseminação, materialidade
permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
ssos recriados, replicados, burilados a partir de umas
piso de uma escola de artes.

nterpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição



É necessário existir uma referência que adaptamos em função da nossa própria prática. É essa demonstração que alguém partilhou estará sempre lá, mesmo que não nos lembremos dela e que cada um sinta aquilo que faz de uma maneira absolutamente única, e o resultado de cada sensação apresenta-se a quem faz, único também.
Em suma, a gravura ensina-se mas não se ensina. Todos a podem e conseguem à partida aprender, mas nem todos a conseguem entender e a partir dela (re)produzir, por[illegible]epois de assistida tem que ser sentida por quem a executa. Aper[illegible]
verdadeiro e individual que se pren[illegible]
partir de uma base de conhecimen[illegible]
outro, cada gravador, com maior o[illegible]
finindo e apurando o seu próprio m[illegible]
Começa-se por uma tentativa de[illegible]
mas pouco a pouco, cada praticar[illegible]
seus próprios modos de fazer, uma[illegible]
adoptada e adaptada por cada um[illegible]
nalguns casos a adquirir mestria.[illegible]
pelos livros ou pelas imagens dest[illegible]
guém que mostre na prática com[illegible]
monstre, ao mesmo tempo que e[illegible]
modo de fazer.
É o que eu sou, uma assistente téc[illegible]
reservas, tudo aquilo que lhe foi er[illegible]
de cada vez que o faço estou tan[illegible]
em mim própria.
Portanto, aproveito o facto de [illegible]
para com os alunos que querem [illegible]
forma proveitosa relembrar-me d[illegible]
sei. E essa partilha acontece não[illegible]
vés de uma réplica demonstrativ[illegible]
mas aprendo durante qualquer a[illegible]
conhecer o discurso ou as prática[illegible]
eu própria ser capaz de transmit[illegible]
nam-me e eu, por sua vez, ensinc[illegible]
ensinando, sendo que este fazer [illegible]
nós. Quando fazemos para outrc[illegible]
comunicar cada vez melhor aqui[illegible]
ensinar cada vez melhor, num co[illegible]
memória e nas mãos.

A gravura partilha-se num envolvimento permanente entre todos aqueles que colaboram e cooperam na sua aprendizagem.(fig. 3)
Cada *workshop* é uma oportunidade única e genuína de partilha com mestres que foram apurando cada técnica ao longo de vários anos, detendo um conhecimento único e pessoal. Mais do que a técnica em si percebe-se que o mais importante é o método e o rigor, numa busca e alcance pela perfeição. Nos *workshops* do Pure Print, a aprendizagem e a experiência não se reduzem a um testar simples e básico mas constituem sim oportunidades para conhecer e entender a especificidade de cada formador, que é também a especificidade da gravura em si, singular, complexa, rica, exigente, potenciadora, infinita.

Figure 3
Seminário "Em torno da obra de Marques de Abreu", Pure Print 2015/2016.

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Nesta página,
de cima para baixo
Fig. 1

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer entrega a sua versão digital para produção. E quando o cartaz é pretexto para re-

[illegible]emos referir, começamos por avançar, uns têm por
[illegible]cação de tecnologias de impressão disponíveis numa
[illegible]ma colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a
[illegible]dizer cartaz na Fbaup, ecoa bem mais do que diferen-
[illegible]pressão. A partir de um projecto sem nome, um pro-
[illegible]ão ter existido, parte-se para uma reflexão *à posteriori*
[illegible]e empilhamento julgado necessário. Porque persiste
[illegible]to sobre as matrizes exatas a partir das quais certos
[illegible]am, se acumulam, e se precisam. Porque necessário
[illegible]el dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo
[illegible]como e porque apareceram estes cartazes.
[illegible]z filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado
[illegible]que o cria, a oficina de edição.1(fig. 1 e fig. 2)
[illegible]artaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre
[illegible]do a sua história e do modo como foi usada anulan-
[illegible]o criativo, autónomo. *A partir de* significa também,
[illegible]co, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além
[illegible]de, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-
[illegible]geradas, os desvios e o laboratório de experiências
[illegible]mento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida
[illegible]artir do improvável território da gravura. Acaba-se a
[illegible]culo físico, um contentor impresso que espalha ideias
[illegible]unicidade, tradução e disseminação, materialidade
[illegible]permanência, transgressão e tradição. Mostra-se,
[illegible]ssos recriados, replicados, burilados a partir de umas
[illegible]piso de uma escola de artes.

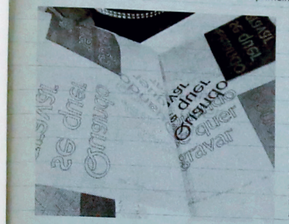
[illegible]nterpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição

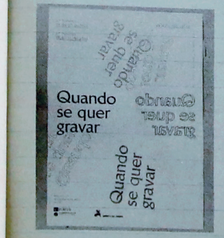
Assim como só se aprende a andar andando, só se aprende a fazer fazendo, mas no caso da gravura é essencial que alguém nos diga como se faz. E se num primeiro momento apenas observamos quem faz, num segundo já somos nós a fazer e ainda num terceiro momento, aquele alguém (ou outro alguém) confere se estamos a fazer bem, até deixar de ser preciso estar lá alguém para que nos sintamos confiantes sobre se aquilo que estamos a fazer está certo. A gravura leva-nos sempre a algum lado, mesmo que muitas vezes não tenha sido esse o caminho que traçámos previamente, mas que agora parece ser tão ou mais interessante do que aquilo que esperávamos. É assim a gravura, (in)esperada para quem a pratica e conhece, esperando alcançar algo específico, ou então o que desconhece. É preciso esperar o tempo que for preciso e ter paciência, perseverança, não abandonar mas insistir na ideia, até que algo aconteça, mas para isso é preciso tentar e voltar a tentar, insistir e não desistir. Raramente os resultados que imaginamos aparecem logo e muitas vezes não se consegue concretizar aquilo que se idealiza tal e qual, porque mesmo quando se pensa que fazendo de determinada forma se obtém um certo resultado, a gravura preganos partidas que nem sempre nos desiludem.
Algumas vezes as rasteiras servem para despertar todo um lado desconhecido que pensávamos erradamente já conhecer e é também por isso que a gravura dificilmente se deixa esquecer, por quem entende este seu potencial de gerar acasos que por sua vez geram continua e surpreendentemente novidade.

Catarina Figueiredo Marques

A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Nesta página, de cima para baixo
Fig. 1
Produção cartaz "Quando se quer gravar", impressão ainda na prensa oficinas técnicas de impressão, maio 2016.
Fig. 2
Cartaz "Quando se quer gravar", o último editado no contexto "Projecto sem nome", maio 2016.





A PARTIR DE: QUANDO O CARTAZ É PROJETO SEM NOME

Um cartaz pode começar a ser cartaz no preciso momento em que um designer entrega a sua versão digital para produção. E quando o cartaz é pretexto para repensar a gravura?

Sobre os cartazes a que nos iremos referir, começamos por avançar, uns têm por origem a gravura, outros a aplicação de tecnologias de impressão disponíveis numa escola de artes. Parte exibe uma colisão de entendimentos, nem sempre óbvia, a uma primeira leitura. Porque, dizer cartaz na Fbaup, ecoa bem mais do que diferentes técnicas de impressão. A partir de um projecto sem nome, um projeto que parece não ter existido, parte-se para uma reflexão *à posteriori* num exercício de empilhamento julgado necessário. Porque persiste o desconhecimento sobre as matrizes exatas a partir das quais certos objectos se formam, se acumulam, e se precisam. Porque necessário é, conhecer o papel dos intervenientes envolvidos na sua criação. Pelo meio, clarifica-se, como e porque apareceram estes cartazes.
Insiste-se, o cartaz filho da gravura exige ser visto, tocado e colocado contra o cenário que o cria, a oficina de edição.[1] (fig. 1 e fig. 2)
Começa-se pelo cartaz. *A partir de* como a gravura reprodutiva sempre assumiu, lembrando a sua história e do modo como foi usada anulando-se como campo criativo, autónomo. *A partir de* significa também, de um modo irónico, fazer o que dela não se espera. Que vá mais além da reprodutibilidade, ainda de que dela não abdique. Assim, avança-se, para as ideias geradas, os desvios e o laboratório de experiências estéticas e pensamento crítico, fruto de uma conjugação, conduzida a pisar o risco, a partir do improvável território da gravura. Acaba-se a ilustrar, o cartaz é mais um veículo físico, um contentor impresso que espalha ideias concretas sobre reprodução e unicidade, tradução e disseminação, materialidade e imaterialidade, mobilidade e permanência, transgressão e tradição. Mostra-se, afinal, a singularidade de processos recriados, replicados, burilados a partir de umas oficinas situadas num segundo piso de uma escola de artes.

(1)
O cartaz é entendido como dispositivo de interpretação e comunicação sobre o que pode ser uma oficina de edição numa escola de artes.

Sobre esses objetos impressos, o modo como espelham diversos mecanismos de produção, criação e reflexão, é aqui exposto, contrariando o mero expediente, a mencionada reprodutibilidade mecânica a que se permite. Conclui-se, o cartaz significa a reactivação dum espaço de atuação e investigação a que se hesita chamar gravura.(fig. 1)

Por tudo isto se compreende o recurso a este tema como editorial da *Pure Print Publication*. Uma publicação concebida a partir de muitos momentos, autores, interlocutores e colaboradores. Reúne os vários temas abordados ao longo do *Pure Print*, encontro internacional de gravura, e marca o fim de um ciclo de três edições. Para a sua última edição, *a partir de*, não esquecer, significa também estar numa cidade a seu tempo designada do comércio - o Porto- e do aí existente, as artes gráficas, os ofícios, as pessoas, os materiais, os instrumentos, e avançar noutros contextos.







O desenho da gravura

O texto parte do programa de um projecto sem nome, um dos vários aliás cerzidos a partir de umas oficinas. O mesmo previa idealizar, imaginar e conceber realidades e espaços para assegurar continuidade da gravura como espaço oficinal activo, interventivo. Previa redesenhar o que se encontrou. Usou o cartaz, usa a publicação, pela natureza de possibilidades afectas aos artefactos impressos criados numas oficinas de gravura, e através dos meios que nos são acessíveis. E se, o acto de projectar cartazes ao longo destes anos decorreu como uma das vertentes propositivas visíveis para esse território da gravura, nesse ser público, conquistado para vencer uma crise do vazio e a letargia do adormecimento a que determinados contextos nos habituam, é a vontade de concretização, de definir um desenho para a gravura, e de a impor e imprimir num espaço, que mantém os princípios de atuação e os ajusta a um contexto oficinal de perfil colaborativo. Pode ter passado despercebido o porquê deste tipo de cartaz, como não ter sido identificado este exercício de reconstituição global de uma área oficinal. Sobre este último projecto, o projecto onde se encaixam todos os outros, relembramos o trabalho de cerzideira, – o que fazemos - esse ofício obsoleto de reconstituição de tecidos rotos e gastos, passando minuciosamente as linhas que ligam e que reproduzem a trama original do suporte, caracteriza-se pela sua invisibilidade. Naquilo que diz respeito ao cartaz, enquanto recurso estratégico na economia e enquanto modo de intervenção sistemático, este pode significar, a poesia da criatividade da existência através do dia-a-dia. Quando o não ter tempo é uma realidade bem palpável, e a presença contínua numas oficinas de técnicas de impressão nos empurram a uma imersão, desejada, quantas vezes adiada, no processo criativo que assiste à produção de um simples cartaz. Bem se compreende, pois, como o cartaz não é entendido como mera produção de objectos de material de comunicação.(fig. 4 e fig. 5)

Abusar de um cartaz

Regressemos aí, aos cartazes ainda, palavra tão repetida, fruto de parcerias anónimas e mal-entendidas. E é verdade, durante anos gostamos de os conduzir, fazer, ensaiar, ver nas paredes. Não só era um exercício de depuração, mas também de resistência e irreverência, de pressão. Trocar a facilidade de um processo de impressão rápido e mecânico, por uma técnica cuja estranheza ainda tem que ser verificada para cada caso concreto, se completa nas escolhas tecnológicas, e confrontanos como espectadores no espaço que passa a ocupar.

Na página anterior, de cima para baixo
Fig. 3
Produção cartaz "Slavoj Žižek". A redesenhar tipografia sobre zinco, oficinas técnicas de impressão.
Fig. 4
A carimbar sobre cartaz da agenda da Plein air week. Pure Print Elements, oficinas técnicas de impressão, maio 2015.
Fig. 5
A preparar cores para imprimir cartaz em contexto curricular, oficinas técnicas de impressão, abril 2015.

Nesta página
Fig. 6
Cartazes afixados na entrada da Frauk com cartazes, maio 2015.

No olhar táctil acionado, perante a diversidade técnica desfilada e irreverente, a tocar o exibicionismo. Nos poucos meios, e a necessidade de através destes refletir uma condição poética. Este foi o princípio.

Impressos em vários tipos de papel, a partir de dezenas de opções técnicas, saíram das paredes e fazem agora parte dos arquivos das oficinas. Anunciavam eventos culturais. Agora, colocados em gavetas, pontualmente retomados como exemplo, conservam o exercício contínuo de verificação, de aproximação, demonstração e concessão, através do qual as técnicas e tecnologias se transformam num programa funcional. Mesmo nesse arquivo, sente-se de imediato, na experiência que devolvem, de âmbito percetivo, como reportam uma amplificação e valorização processual inédita pela incursão na gravura. As marcas, as depressões, as camadas de tinta, os volumes moldados, a hipersensibilidade e experiência gráfica de tudo o que é visto e pode ainda ser tocado sobre um papel, ou a história, e seus altos e baixos de anonimato e efemeridade. A cultura material da gravura surge à superfície, inevitável. Sobrepõe-se mais do que nunca, a uma informação obsoleta. Entretanto uma questão impõe-se: como foram vistos, descritos, nomeados, reclamados ou interpretados fora deste contexto produtivo em que foram criados? Como se tornam nesta metáfora forte que se reivindica como espaço de encontro e confronto?(fig. 6)

Sem dúvida, o aparecimento de um interesse pelo cartaz reproduzido a partir de um contexto identificado com a obra gráfica original verifica-se na afluência de novos praticantes às oficinas. Para outros, foi um cartão-de-visita que deu a conhecer um espaço académico, uma cultura oficinal, e atraiu. Para estes e a todos os que virão colocam-se questões a que respondem pela prática: para quê tais técnicas de materialização e a insistência numa recuperação arqueológica?

Que dimensões lhe estão afectas? E finalmente, que sentido para este tipo de aproximação à imagem impressa? Comecemos então. O que este projecto intermitente e sem nome produziu: um púlpito para um tipo de cartaz impresso pela gravura, único no contexto em que era afixado. Talhados, sulcados, furados, moldados, assim eram lidos, sentidos, pela origem nessas muitas matrizes. Um a um, e incertos, voláteis, diferentes, claramente pensados segundo uma exploração em profundidade, da qual a gravura em oco é um dos extremos aplicados, e uma metáfora para os princípios de actuação testados.[2] O resultado extremo destes ensaios, edições limitadas com conteúdo manifestamente gráfico, numa exibição da tipografia e relação texto e imagem baseados em estratégias combinadas de design gráfico e gravura.



(2)
O recurso à gravura em metal foi prática corrente. Inclui cartazes gravados por processo de fotogravura, foscagem mecânica, água tinta. Tais matrizes tanto recebiam a tinta em sue entalhe (cartaz Duras dizem Belas. 2015), como era impressa segundo princípio de relevo (cartaz pausa. 2014).

Pode-se agora apontar, a partir do cartaz, e por arrasto, verifica-se o verdadeiro propósito ou sentido, e só nisso já muito se justifica: o de abrir caminho. Olhando em retrospectiva, a forma como mostraram, o que a gravura em contexto académico poderia ser, quais os métodos necessários à sua sobrevivência, foram marcantes. Sim, parecerá óbvio agora, a produção de uma sucessão de cartazes, impõe, a visibilidade do que se cria fora do espaço de produção e define um programa. Este baseia-se na existência de um espaço relacional entre design e arte e logo entre outros mídia, longe de disputas, e resistências, com o devido reconhecimento pela diferença nessa experiência gráfica. Já no modo de agir cirurgicamente, seleccionando problemas tecnológicos e articulando-os com problemas de um quotidiano académico, como qualquer exercício pode estabelecer elos, com o desenho, o vídeo, a pintura, a fotografia, aí instigando a marca do reprodutível, e o pragmatismo com que se tem que lidar para compreender como ganhar escala.[3] (fig. 7 e fig. 8)

Agora, esvaziados de um contexto institucional que os usava por sistema, persistindo em páginas pessoais das plataformas digitais, intermitentes nas paredes, numa excepcionalidade a seu tempo tornada rotina, os cartazes podem dar lugar à diferença. Antes de os arquivar, de lançar um olhar crítico ao que numa entrada da faculdade os substitui - o conveniente, numa indistinção com o eficiente, e se repararmos bem, o que tende a uniformizar-se segundo um critério de igualdade, sem hipótese de transgressão ou originalidade - vejamos como até um cartaz pode ensinar um método de projecto que utiliza a história da gravura de forma operativa na sua produção.

Os cartazes com origem na gravura, propõem uma confluência gráfica e expressiva, uma reactivação baseada numa actividade e mediação gráfica e na artesania, para uma forma de fazer design que compreende como criativa a produção e a reprodução, e aí encontra, nas contingências, na plasticidade intrínseca, uma forma de exponenciar a criatividade processual hoje. O palco é pois ocupado pelo entendimento renovado do campo de atuação da gravura.





Nesta página, de cima para baixo
Fig. 7
Recuperação de redes serigráficas rasgadas, oficinas técnicas de impressão.
Fig. 8
Utilização de rede serigráfica artesanal para impressão de cartaz da Plein air week, oficinas técnicas de impressão, abril 2015.

O ESPAÇO NA ORIGEM: A CONDIÇÃO MATERIAL E HUMANA DA CONSTRUÇÃO NUMA OFICINA

Por isso argumentamos, os cartazes a que nos referimos não eram apenas a face visível de uma oficina situada no segundo piso do pavilhão de tecnologias da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Nessas duas salas, completamente reorganizadas a partir de 2008, nos corredores de ligação transformados em mais espaço útil de oficina, desenhou-se, à custa da vontade de reprodução, de diferença, a hipótese de fazer, pensar, gravura. Numas oficinas chamadas de técnicas de impressão, cultiva-se a possível originalidade da imagem e a hipótese de partilha e imersão num campo de experimentação, até a pretexto do fazer um cartaz.

Aí proporciona-se o exercício de miscenagem entre as várias comunidades, os designers e os outros de mais complexa categorização das respetivas matrizes culturais, históricas e sociológicas, exibidas e esgrimidas a contar com o palco cartaz.[4] Com um percurso de cerca de oito anos, acreditamos que fazia e ainda faz sentido fazê-los, aos cartazes e a tudo o resto que os rodeia, formação, investigação e criação, nessa forma indistinta de agir, sobreposta, segundo estratégias que respondem a muitas necessidades - de poesia, apetrechamento, de atualização, de colaboração, de comunicação, de pedagogia - e em que a inquietude e curiosidade cria projetos e questiona cada objeto impresso. Não os quisemos dispensar, aos cartazes, nem o contexto que os pensa, por entre organização de encontros, *workshops*, aulas abertas, e criação de publicações, nem nunca quisemos abdicar de criar.[5]



Nesta página
Fig. 9
Workshop *'Image transfer to the copper plate using silkscreen, combining mezzotint with aquatint'* com Guntars Sietiņš e Janis Murovskis, oficinas técnicas de impressão maio 2015.

Não encontramos outra fórmula que permitisse tudo isso, não reconhecemos outra forma de o fazer. Os utilizadores, os convidados, os estudantes das oficinas indicam o mesmo, seduzem-se e regressam, partilham com terceiros, preenchem os espaços, criam o seu espaço. O que tornou isto palpável, tangível, impresso, um espaço sem forma oficializada - uma oficina- espaço fluído e de ensaio que comunica com uma comunidade, não um gabinete de prestação de serviços. E nesta, é bom relembrar, sistematizam-se e adaptam-se metodologias de investigação, sem programas ou cronogramas rígidos, conscientes que o tecido das práticas, os palcos colectivos onde intervimos, assim o exige. Podem pegar num cartaz, numa fotografia, num objecto impresso no passado, olhar de novo para uma colecção ou escutar o que um impressor tem a dizer.[(ha ?)] Sem esquecer como são esses os ingredientes que marcam a relevância gráfica do documento a produzir, com base em projectos que tendem à procura da ficção e estabelecem que propósitos desenvolver.[6]

Vejamos, procura-se uma prática consciente da dimensão cultural e conceptual da gravura, com discursos reflexivos, críticos, experimentais produzidos por várias equipas e contributos de investigadores visitantes; desenvolve-se uma consciência da importância em manter uma prática de projecto moldada pelo legado da gravura, a mesma que cultiva a tradição técnica para a ultrapassar como condição essencial do seu depoimento.

E sim, nesta oficina em particular, estabelece-se um modelo de funcionamento para terceiros, sejam estas outras instituições de ensino, coletivos de estudantes atentos ao seu impacto, ou colegas que se convidam para desenvolverem projectos editoriais em curto espaço de tempo. E se propõem a dar continuidade de futura.[7] Edita-se, publica- se com os gravadores, com o que isso significa no contexto em análise, perante tantos outros discursos intelectuais tangenciais a uma área oficinal integrada num departamento de desenho e que com ele coabita.[8]

---

(3)
Identificamos, a partir da obra Estética relacional de Bourriaud, um espaço de diálogo, de relações humanas, com acrescentadas hipóteses de troca aos sistemas de comunicação e modelos convencionais de estar num espaço académico. Disso é exemplo a criação do encontro Pure Print, em 2013.

(4)
Um dos objectivos para o cartaz, promover o trabalho colaborativo entre designers, gravadores, ou artistas plásticos em formação. O sucesso demonstra-se na produção, apesar de todas as diferenças que existem, do tipo de abordagem profissional e educativa aos problemas criativos, até ao histórico de projetos, e tipo de apetrechamento tecnológico aplicado por cada grupo. Sobre a categoria gravador, ela subsiste num contexto de disciplinar porreso e dotado de reduzido espaço para especialização em gravura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e sem um contexto identitário claro.

(5)
O desenho da gravura na FBAUP conjuga vários níveis de investigação artística e procura uma transversalidade de questionamentos bem patente nas metodologias de intervenção. Os formatos promovem a formação universitária que ala a dimensão criativa ao sentido crítico e capacidade de reflexão e investigação. Entende igualmente a necessidade em criar relações com a prática artística contemporânea, cruzando-a com um contexto académico.

(6)
Nesta categoria, enquadra-se o projecto de publicação proposto no *In Pure Print*, com a utilização do *Álbum do Porto*, clichés e *simili-gravuras* de Marques de Abreu, e a partir desta 2 deriva experimental — gráfica e fotográfica — em torno da cidade, dos livros e das impressões e reproduções imagéticas, docuficcionais, que nela se potenciam. A referida publicação em formato álbum de edição limitada, acompanhada por jornal, recorre a pesquisas em torno de distintas tecnologias de impressão fotomecânicas desenvolvidas em contexto académico desde 2013.

(7)
O encontro Pure Print prevê continuidade através de itenerância em instituições parceiras.

(8)
Para lá da equipa técnica das oficinas, constituída por Graciela Machado (coordenação), assistência técnica (Célia Esteves e Catarina Marques), os cartazes ou os projectos de revisão tecnológica foram produzidos com o apoio de estagiários, artistas convidados, orientandos de mestrado designers convidados, estudantes de design de comunicação e artes plásticas, bolseiros programa Jacobus.

E no meio de tudo isto, veja-se, não menos inédito em contexto académico,[9] o projecto em causa, como todos os outros implícitos a este desenho, propõe uma função e enquadramento editorial perdido: editar e reproduzir pelos meios analógicos da gravura. Sem imitar ou copiar no sentido estrito da palavra outros ambientes; sem abdicar dos seus formatos, mas reinventando-se. Confrontando-se com os lugares tradicionais do atelié ou estúdio, dos laboratórios, das oficinas, das gráficas, do comércio, passo a passo. Somam-se ensaios, revisitam-se lojas, agendam-se entrevistas, produz-se uma xiloteca.(fig. 10 e fig. 11) acrescenta-se uma amplitude de olhares participativos sobre os artefactos.

No meio em questão, académico, o olhar mais disponível para acolher o conhecimento disperso, em muitas áreas, científicas, tecnológicas, artísticas, para exercer o direito a reconstruir o que se perde, assim o impõe.

Em relação a exemplos das possibilidades analíticas que despontam quando se toma um artefacto, se neste texto domina o cartaz, veja-se o modo como uma revista, "*O Occidente*", tornou-se artefacto arqueológico, e se analisa a estrutura gráfica, as ilustrações, os processos oficinais e as técnicas de impressão aplicados no século XIX.[10]

A partir do património material e imaterial da *Casa Soleiro*, situada na rua da Chã, no Porto, verificam-se as intersecções entre duas realidades temporalmente distantes.

As leituras entre objectos e acontecimentos, a compreensão da natureza e limites do que ainda se pode desenvolver como prática oficinal e cultura de especialização em torno da gravura a topo, não mimetiza uma forma de pensamento e prática de origem. Através desta, pode-se apontar para a delapidação de um património, metaforicamente mostrado por uma revista ricamente ilustrada e uma loja de comércio tradicional. Por isso, apontamos, através de actividades de investigação como esta, os pretextos ficam, para conhecer, para documentar, para reconstituir as mudanças tecnológicas da produção de imagem e suportes gráficos editoriais, a par da evolução social, económica, turística e política da cidade como factores contribuem para a perda da sua identidade e consequente perda de distinção no contexto nacional e global.

Hoje, acreditamos, por intermédio de uma marca material como a da gravura, o poder de significar em contexto académico diverge e ganha resistência. Parece turba a relação arte e investigação e por isso onde tudo se tenta classificar, arquivar, convém mostrar como se desenha um propósito de criação, de ousadia, de poesia, de pequena escala: no peso de um objecto materialmente burilado e impresso pela gravura, arrancado a uma memória de cidade ou a uma arqueologia sobre um passado oficinal de difícil recuperação.(fig. 12)

A resistência não é a da madeira de buxo relativamente ao buril, essa talvez a mais contornável. Ao longo deste projecto, como correspondência ao desígnio da evolução, em contraciclo, mantém-se o cordão umbilical com um passado que dá alicerces para a produção de novas soluções e novas ideias. Propõe-se a valorização que encontra as pontes entre a tradição e a ruptura, a coabitação entre práticas gráficas de matriz oficinal e tradicional e os desígnios da modernidade.[11]

Assim, com estas autorias colectivas, acabamos a propor a experiência gráfica da impressão com todas as suas estranhas tonalidades- comercial, industrial, artística- e encontrar, afinal, o potencial dos processos de reprodução com origem numa oficina que os procura fazer comunicar, convergir, documentar, comentar.(fig. 13)







Graciela Machado



Nesta página
Fig. 13
Workshop Casa Soleiro: Woodengraving, com Peter Bosteels, oficinas técnicas de impressão, In Pute Print, abril 2016.

Um programa de investigação assente no valor experimental da gravura

Se no decurso do *In Pure Print*, tudo parece claro, nessa orientação que entende o cruzamento necessário entre contextos, desde logo a orientação para a produção do cartaz manteve-se especulativa e associou-se a uma estratégia instalativa e de criação de um espaço relacional a partir da sucessão de cartazes em paredes institucionais. Sem programa anotado no papel, avançou, primeiro, por princípio, por exigência, através de um afastamento tácito da reprodutibilidade mecânica, e permitiu-nos afastar do que era mais fácil, corrente. Não é por acaso, os primeiros cartazes mostram logo a necessidade em privilegiar a materialidade, de quem intervém sobre uma matriz digital e a converte na tangível chapa de metal, rede serigráfica emulsionada, placa de acrílico tintada, relevo de vinil recortado, placa de madeira sulcada, e assim successivamente.

Porque o cartaz deste modo criado mostra, como pode extremar a tradução tecnicamente eficaz de um desenho, e gerar uma inteligência estética autónoma.

Em segundo lugar, exibe uma narrativa aparentemente centrada na cultura técnica, que recupera esse passado. Ora, conhecendo a história da gravura, daqui resulta, não existe uma fórmula ou solução estática. Determina-se o que fazer, como um exercício crítico de mudança, das circunstâncias herdadas, da procura do que está por testar na reprodução da imagem, do que pode ser outra vez verificado a partir de uma coleção em contínua atualização, adicionando um cunho experimental ao que e havia sido vaticinado como tecnologia obsoleta. Todo o exercício de coordenação focou as suas atenções aqui: procurar hipóteses, ensaiadas nas suas muitas alternativas, porque ainda permanecem demasiadas condições desacertadas e incógnitas para um presente que se quer experimentalmente activo e em ebulição, em contexto português. Ou porque os poucos meios e a necessidade de através destes reflectir nessa realidade concreta, provocam um pensamento poético numa condição existencialmente empenhada em investigar.

---

(9)
Designit era um dos termos usados para elencar o autor do desenho. Nas estampas, a esta acrescentavam-se restantes autorias, do gravador ao impressor. Nos últimos cartazes a assinatura passou a ter a indicação De Inc Grav, em substituição de autorias individuais.

(10)
Revista O occidente, revista illustrada de Portugal e do estrangeiro Mercês, Francisco António das, ed. com.; Azevedo, Guilherme de, 1839-1882, dir. publ.; Macedo, Manuel de, 1839-1915, dir. publ.; Alberto, Caetano, 1843-1924.

(11)
Nenhum exercício pretende uma reprodutibilidade eficiente identificada com o contexto das Artes Gráficas. Essa foi a condição de base da sua existência e sobrevivência ao longo de mais de oito anos. No cartaz, tal como em vários outros projectos de edição, prolongou-se a mesma poética processual aplicadas a tantos outros projectos de investigação artística.

É no meio de tudo isto, veja-se, não menos inédito em contexto académico,[9] o projecto em causa, como todos os outros implícitos a este desenho, propõe uma função e enquadramento editorial perdido: editar e reproduzir pelos meios analógicos da gravura. Sem imitar ou copiar no sentido estrito da palavra outros ambientes; sem abdicar dos seus formatos, mas reinventando-se. Confrontando-se com os lugares tradicionais do ateliê ou estúdio, dos laboratórios, das oficinas, das gráficas, do comércio, passo a passo. Somam-se ensaios, revisitam-se lojas, agendam-se entrevistas, produz-se uma xiloteca,[fig 10 e fig 11] acrescenta-se uma amplitude de olhares participativos sobre os artefactos.

No meio em questão, académico, o olhar mais disponível para acolher o conhecimento dispensa, em muitas áreas, científicas, tecnológicas, artísticas, para exercer o direito a reconstruir o que se perde, assim o impõe.

Em relação a exemplos das possibilidades analíticas que despontam quando se toma um artefacto, se neste texto domina o cartaz, veja-se o modo como uma revista, 'O Occidente', tornou-se artefacto arqueológico, e se analisa a estrutura gráfica, as ilustrações, os processos oficinais e as técnicas de impressão aplicados no século XIX.[10]

A partir do património material e imaterial da *Casa Soleiro*, situada na rua da Chã, no Porto, verificam-se as intersecções entre duas realidades temporalmente distantes.

As leituras entre objectos e acontecimentos, a compreensão da natureza e limites do que ainda se pode desenvolver como prática oficinal e cultura de especialização em torno da gravura a topo, não mimetiza uma forma de pensamento e prática de origem. Através desta, pode-se apontar para a delapidação de um património, metaforicamente mostrado por uma revista ricamente ilustrada e uma loja de comércio tradicional. Por isso, apontamos, através de actividades de investigação como esta, os pretextos ficam, para conhecer, para documentar, para reconstituir as mudanças tecnológicas da produção de imagem e suportes gráficos editoriais, a par da evolução social, económica, turística e política da cidade como factores contribuem para a perda da sua identidade e consequente perda de distinção no contexto nacional e global.

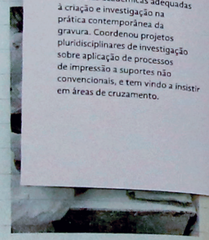
Hoje, acreditamos, por intermédio de uma marca material como a da gravura, o poder de significar em contexto académico diverge e ganha resistência. Parece turba a relação arte e investigação e por isso onde tudo se tenta classificar, arquivar, convém mostrar como se desenha um propósito de criação, de ousadia, de poesia, de pequena escala: no peso de um objecto materialmente burilado e impresso pela gravura, arrancado a uma memória de cidade ou a uma arqueologia sobre um passado oficinal de difícil recuperação.[fig 12]

A resistência não é a da madeira de buxo relativamente ao buril, essa talvez a mais contornável. Ao longo deste projecto, como correspondência ao desígnio da evolução, em contraciclo, mantêm-se o cordão umbilical com um passado que dá alicerces para a produção de novas soluções e novas ideias. Propõe-se a valorização que encontra as pontes entre a tradição e a ruptura, a coabitação entre práticas gráficas de matriz oficinal e tradicional e os desígnios da modernidade.[11]

Assim, com estas autorias colectivas, acabamos a propor a experiência gráfica da impressão com todas as suas estranhas tonalidades- comercial, industrial, artística- e encontrar, afinal, o potencial dos processos de reprodução com origem numa oficina que os procura fazer comunicar, convergir, documentar, comentar.[fig 13]







Porto, 1970.

Licenciada pela ESBAP em Artes Plásticas Pintura em 1993, mestrado em Gravura pela Slade School of Fine Art em 1996 e doutorada em Desenho pela Facultad de Bellas Artes Universidad del País Vasco em 2007.

Enquanto docente e investigadora da Subunidade Orgânica de Desenho da FAUP, membro integrado I2ADS, tem-se debruçado sobre a criação de estruturas académicas adequadas à criação e investigação na prática contemporânea da gravura. Coordenou projetos pluridisciplinares de investigação sobre aplicação de processos de impressão a suportes não convencionais, e tem vindo a insistir em áreas de cruzamento.

O encontro internacional de gravura PURE PRINT, agora na sua terceira edição, sob sua coordenação, mantém tais princípios e sistematiza uma abordagem tecnológica e histórica da gravura, testa experimentalmente a sua atualidade e analisa criticamente a sua permanência no campo da gravura contemporânea.



Nesta página
Fig. 13
Workshop Casa Soleiro: Woodengraving, com Peter Bosteels, oficinas técnicas de impressão, In Pure Print, abril 2016.

UM PROGRAMA DE INVESTIGAÇÃO ASSENTE NO VALOR EXPERIMENTAL DA GRAVURA

Se no decurso do *In Pure Print*, tudo parece claro, nessa orientação que entende o cruzamento necessário entre contextos, desde logo a orientação para a produção do cartaz manteve-se especulativa e associou-se a uma estratégia instalativa e de criação de um espaço relacional a partir da sucessão de cartazes em paredes institucionais. Sem programa anotado no papel, avançou, primeiro, por princípio, por exigência, através de um afastamento tácito da reprodutibilidade mecânica, e permitiu-nos afastar do que era mais fácil, corrente. Não é por acaso, os primeiros cartazes mostram logo a necessidade em privilegiar a materialidade, de quem intervém sobre uma matriz digital e a converte na tangível chapa de metal, rede serigráfica emulsionada, placa de acrílico tintada, relevo de vinil recortado, placa de madeira sulcada, e assim sucessivamente.

Porque o cartaz deste modo criado mostra, como pode extremar a tradução tecnicamente eficaz de um desenho, e gerar uma inteligência estética autónoma.

Em segundo lugar, exibe uma narrativa aparentemente centrada na cultura técnica, que recupera esse passado. Ora, conhecendo a história da gravura, daqui resulta, não existe uma fórmula ou solução estática. Determina-se o que fazer, como um exercício crítico de mudança, das circunstâncias herdadas, da procura do que está por testar na reprodução da imagem, do que pode ser outra vez verificado a partir de uma coleção em contínua atualização, adicionando um cunho experimental ao que e havia sido vaticinado como tecnologia obsoleta. Todo o exercício de coordenação focou as suas atenções aqui: procurar hipóteses, ensaiadas nas suas muitas alternativas, porque ainda permanecem demasiadas condições desacertadas e incógnitas para um presente que se quer experimentalmente activo e em ebulição, em contexto português. Ou porque os poucos meios e a necessidade de através destes reflectir nessa realidade concreta, provocam um pensamento poético numa condição existencialmente empenhada em investigar.

(9)
Designit era um dos termos usados para elencar o autor do desenho. Nas estampas, a esta acrescentavam-se restantes autorias, do gravador ao impressor. Nos últimos cartazes a assinatura passou a ter a indicação De Inc Grav. em substituição de autorias individuais.

(10)
Revista O occidente, revista illustrada de Portugal e do estrangeiro Mercês, Francisco Antônio das, ed. com.; Azevedo, Guilherme de, 1839-1882, dir. publ.; Macedo, Manuel de, 1839-1915, dir. publ.; Alberto, Caetano, 1843-1924.

(11)
Nenhum exercício pretende uma reprodutibilidade eficiente identificada com o contexto das Artes Gráficas. Essa foi a condição de base da sua existência e sobrevivência ao longo de mais de oito anos. No cartaz tal como em vários outros projectos de edição, prolongou-se a mesma poética processual aplicadas a tantos outros projectos de investigação artística.

E no meio de tudo isto, veja-se, não menos inédito em contexto académico,[9] o projecto em causa, como todos os outros implícitos a este desenho, propõe uma função e enquadramento editorial perdido: editar e reproduzir pelos meios analógicos da gravura. Sem imitar ou copiar no sentido estrito da palavra outros ambientes; sem abdicar dos seus formatos, mas reinventando-se. Confrontando-se com os lugares tradicionais do ateliê ou estúdio, dos laboratórios, das oficinas, das gráficas, do comércio, passo a passo. Somam-se ensaios, revisitam-se lojas, agendam-se entrevistas, produz-se uma xiloteca,[fig. 10 e fig. 11] acrescenta-se uma amplitude de olhares participativos sobre os artefactos.

No meio em questão, académico, o olhar mais disponível para acolher o conhecimento disperso, em muitas áreas, científicas, tecnológicas, artísticas, para exercer o direito a reconstruir o que se perde, assim o impõe.

Em relação a exemplos das possibilidades analíticas que despontam quando se toma um artefacto, se neste texto domina o cartaz, veja-se o modo como uma revista, *"O Occidente"*, tornou-se artefacto arqueológico, e se analisa a estrutura gráfica, as ilustrações, os processos oficinais e as técnicas de impressão aplicados no século XIX.[10]

A partir do património material e imaterial da *Casa Soleiro*, situada na rua da Chã, no Porto, verificam-se as intersecções entre duas realidades temporalmente distantes.

As leituras entre objectos e acontecimentos, a compreensão da natureza e limites do que ainda se pode desenvolver como prática oficinal e cultura de especialização em torno da gravura a topo, não mimetiza uma forma de pensamento e prática de origem. Através desta, pode-se apontar para a delapidação de um património, metaforicamente mostrado por uma revista ricamente ilustrada e uma loja de comércio tradicional. Por isso, apontamos, através de actividades de investigação como esta, os pretextos ficam, para conhecer, para documentar, para reconstituir as mudanças tecnológicas da produção de imagem e suportes gráficos editoriais, a par da evolução social, económica, turística e política da cidade como factores contribuem para a perda da sua identidade e consequente perda de distinção no contexto nacional e global.

Hoje, acreditamos, por intermédio de uma marca material como a da gravura, o poder de significar em contexto académico diverge e ganha resistência. Parece turba a relação arte e investigação e por isso onde tudo se tenta classificar, arquivar, convém mostrar como se desenha um propósito de criação, de ousadia, de poesia, de pequena escala: no peso de um objecto materialmente burilado e impresso pela gravura, arrancado a uma memória de cidade ou a uma arqueologia sobre um passado oficinal de difícil recuperação.[fig. 12]

A resistência não é a da madeira de buxo relativamente ao buril, essa talvez a mais contornável. Ao longo deste projecto, como correspondência ao desígnio da evolução, em contraciclo, mantêm-se o cordão umbilical com um passado que dá alicerces para a produção de novas soluções e novas ideias. Propõe-se a valorização que encontra as pontes entre a tradição e a ruptura, a coabitação entre práticas gráficas de matriz oficinal e tradicional e os desígnios da modernidade.[11]

Assim, com estas autorias colectivas, acabamos a propor a experiência gráfica da impressão com todas as suas estranhas tonalidades- comercial, industrial, artística- e encontrar, afinal, o potencial dos processos de reprodução com origem numa oficina que os procura fazer comunicar, convergir, documentar, comentar.[fig. 13]







Um programa de investigação assente no valor experimental da gravura

Se no decurso do *In Pure Print*, tudo parece claro, nessa orientação que entende o cruzamento necessário entre contextos, desde logo a orientação para a produção do cartaz manteve-se especulativa e associou-se a uma estratégia instalativa e de criação de um espaço relacional a partir da sucessão de cartazes em paredes institucionais. Sem programa anotado no papel, avançou, primeiro, por princípio, por exigência, através de um afastamento tácito da reprodutibilidade mecânica, e permitiu-nos afastar do que era mais fácil, corrente. Não é por acaso, os primeiros cartazes mostram logo a necessidade em privilegiar a materialidade, de quem intervém sobre uma matriz digital e a converte na tangível chapa de metal, rede serigráfica emulsionada, placa de acrílico tintada, relevo de vinil recortado, placa de madeira sulcada, e assim successivamente.

Porque o cartaz deste modo criado mostra, como pode extremar a tradução tecnicamente eficaz de um desenho, e gerar uma inteligência estética autónoma.

Em segundo lugar, exibe uma narrativa aparentemente centrada na cultura técnica, que recupera esse passado. Ora, conhecendo a história da gravura, daqui resulta, não existe uma fórmula ou solução estática. Determina-se o que fazer, como um exercício crítico de mudança, das circunstâncias herdadas, da procura do que está por testar na reprodução da imagem, do que pode ser outra vez verificado a partir de uma coleção em contínua atualização, adicionando um cunho experimental ao que e havia sido vaticinado como tecnologia obsoleta. Todo o exercício de coordenação focou as suas atenções aqui: procurar hipóteses, ensaiadas nas suas muitas alternativas, porque ainda permanecem demasiadas condições desacertadas e incógnitas para um presente que se quer experimentalmente activo e em ebulição, em contexto português. Ou porque os poucos meios e a necessidade de através destes reflectir nessa realidade concreta, provocam um pensamento poético numa condição existencialmente empenhada em investigar.



Na página anterior, de cima para baixo
Fig. 10
Masterclass: Woodengraving, intervenção de Graciela Machado Museu da FAAUP, abril 2016.
Fig. 11
Masterclass: Woodengraving, intervenção de Arlindo Silva, Museu da FAAUP, abril 2016.
Fig. 12
Sessão de testes Projecto Lázaro, oficinas técnicas de impressão, janeiro 2015.

Nesta página
Fig. 13
Workshop Casa Soleiro: Woodengraving, com Peter Bosteels, oficinas técnicas de impressão, In Pure Print, abril 2016.

---

(9)
Designer era um dos termos usados para elencar o autor do desenho. Nas estampas, a esta acrescentavam-se restantes autorias, do gravador ao impressor. Nos últimos cartazes a assinatura passou a ter a indicação De Inc Grav, em substituição de autorias individuais.

(10)
Revista O occidente, revista illustrada de Portugal e do estrangeiro Merzès, Francisco António das, ed. com.; Azevedo, Guilherme de, 1839-1882, dir. publ.; Macedo, Manuel de, 1839-1915, dir. publ., Alberto, Caetano, 1843-1924.

(11)
Nenhum exercício pretende uma reprodutibilidade eficiente identificada com o contexto das Artes Gráficas. Essa foi a condição de base da sua existência e sobrevivência ao longo de mais de oito anos. No cartaz, tal como em vários outros projectos de edição, prolongou-se a mesma poética processual aplicadas a tantos outros projectos de investigação artística.

Para o projeto sem nome, como acabamos a designar, revisitem-se as fichas técnicas dos cartazes produzidos para saber quem foram os criadores. Depois pegue-se num qualquer cartaz e verifique-se, o afastamento das rotinas, sistemático, os meios aplicados como pretexto para uma especulação criativa e confitual de contornos pouco funcionais, em extremos de experimentação e sofisticação tecnológica. Confirme-se, a valorização da conjugação de formas enraizadas de reprodutibilidade diretas. Veja-se, afinal, a diferença, assente na revisão de actos intencionais de gravação, por deposição, permeação, incisão, magnetismo, sem acasos. Também, o modo como tais objetos impressos, baseados numa reprodutibilidade semi-mecânica, se colocam na fronteira entre domínios disciplinares, arte e design, e acabam a retratar o que se passa numa oficina, com um sentido comprometido pelo que pode ser a gravura em contexto local. Aí introduzindo o que tem permanecido nas margens: a artesanía e a reprodutibilidade fotomecânica, ou até mesmo a reinterpretação de processos industriais. Completemos esse contexto e objetivos para uma produção académica, pois afinal é disto que se trata. No concreto de um curso em design de comunicação, ou da simples opção curricular, fazer digital, fazer analógico, são raros aqueles que conseguem compreender como aplicar a sobreposição entre gravura, desenho, fotografia e design. O erro da interpretação do fazer como mera concretização técnica- a tarefa de competência técnica de maior ou menor exigência- fruto do desconhecimento sobre o que ele implica, sendo comum, revela desconhecimento, e resistência quando se trata dos meios expressivos e tecnológicos da reprodutibilidade.

Para os autores, sejam eles os gravadores, os artistas anónimos habituados a pensar a partir da oficina, a responsabilidade é outra, tangente a uma quase utopia: a de gerar uma sugestão no imaginário do observador que supere a sua estrita condição visual como imagem impressa e funcional e verifique os limites poéticos da imagem. O cartaz em questão nasce pois de uma recusa, da imitação, da cópia, da transcrição eficiente, em suma, que tais esforços sejam meramente aplicação e replicação. Pelo cartaz, expõe-se a possibilidade de uma conjugação ensaiada, em que o design se apoia na materialização da imagem pela gravura, e uma estratégia de criação encantada pelo retorno a modelos mecanizados, sim, mas permeáveis a uma atitude anti mecânica, à morosidade processual, a um acto de projectar contaminado pelo caracter propositivo dos processos de reprodução eleitos. Postas as coisas através de um cartaz, de vários cartazes a sucederem-se no tempo, a preocupação central é de gerar uma expressão multiplice possível pela incursão na gravura. (fig. 14 e fig. 15)



Entretanto, são as técnicas que ganham protagonismo, postas à prova, reabilitadas mesmo que exaustas de outras tentativas situadas num campo de actuação artístico ou industrial, e cada etapa permeia a outra, ajustando-se às circunstâncias e necessidades. No seu ensaio, revelam a potência inscrita numa correta configuração das fases e escolha das ferramentas e o modo como, através destas, o pensamento pode encontrar-se em ato, em deambulação, a verificar um problema, sem medo de falhar e a querer expressar, comunicar, transformar o que é inventado por terceiros. Não será este o programa que se exige de uma produção em contexto académico?



Na página anterior e nesta página
Fig. 14 e Fig. 15
Workshop "Image transfer to the copper plate using silkscreen, combining mezzotint with aquatint" com Guntars Sietiņš e Jānis Muravskis, oficinas técnicas de impressão, maio 2015.

Queremos pensar que sim e mostrar. A quem vê um cartaz, e pensa a reprodução como um exercício mecânico de eficiência numa insinuação da relação com a gravura como espaço oficinal de reprodutibilidade aparentado ao que se designa de artes gráficas; a quem troca o termo gravura por impressão, numa leitura ambígua que a transforma em desenho; a quem ainda hesita esperando um estatuto secundário criado pela sua competência reprodutiva. Até a produção de determinados cartazes nas oficinas de técnicas de impressão da Fbaup tem um enquadramento projectual, e nele o exercício experimental de procura sobre os limites, técnicos e formais, e o acto criativo que assiste, permite determinar o sentido e o peso de uma imagem concebida para ser múltipla, funcional e vagamente estética.[12]

Não é apenas um exercício de sintaxe, pois a técnica torna-se raciocínio, pensamento. Na oficina em questão, o que se testa, a capacidade de determinados meios em se mostrarem resilientes e democráticos, numa plasticidade e hibridismo que a verifica como aplicação pragmática ou criação artística e entende a gravura expandida como condição própria do objecto impresso.[13]

E sim, o cartaz, na sua multiplicidade eficiente, e construído a várias vozes, serve para definir e ativar uma prática baseada em sistema de participação, reflexão, e percepção cuja eficácia se determinam quer na sua produção quer na disseminação. Comprova-se o cartaz pode produzir-se a partir de inequívoco carácter analógico, impresso sobre papel com a recuperação simultânea de uma irreverência tecnológica, baseados numa arqueologia que evita amputar a densidade histórica que o determina. Pode assumir, hoje, a sua potência enquanto veículo de provocação, inovação e contraste, desencadeando processos, operando por contágio. Pode ser o catalisador contra letargias académicas, o mesmo que a determinado momento se compreendeu ser necessário para acrescentar diálogo e pensamento criativo.

---

(12)
Na produção e directo envolvimento do autor, natureza dos processos, entenda-se uma verificação preenchida por atrasos práticos, diferenças, observações, acidentes, intenções, que conduzem a um desenho que se aceita ou repete e mais etapas, em que este passa ser gravura. Acresce, também a produção em gravura não é definitiva, enuncia um estado ou possibilidade que se obtém de uma primeira, segunda ou terceira prova, através de uma mediação técnica elaborada, em que os acidentes tornam-se matéria criativa, por reação, convicção ou fatalidade.

(13)
O poder do múltiplo, também toca aqui a capacidade de massificação e acessibilidade existente no campo da gravura, sendo estes critérios igualmente prementes na contemporaneidade. Não os deixando de reconhecer, na edição dos cartazes em análise, o impulso renovador é formulado a partir da tradição acessível em contexto académico. O entendimento do campo da gravura como inclusivo e desperto para acolher âmbitos mais comerciais e reprodutivos na produção gráfica original está bem patente no *In Pure Print*.

Do cartaz impuro ao In Pure Print

Desde o início, dependendo dos projetos concretos, quem pela reprodução produzia, procurava, obstinadamente, o exercício impuro, agora definido como tema para a terceira edição do *Pure Print*.[14] Propunha e expunha a vitalidade da oficina em criar circunstâncias de intermedialidade. O modo como passamos a nomear cartazes, *atlas, pausa, duras, soft control, zizek, plein air* apontando para uma familiaridade oficinalmente conquistada e traduzida na alcunha, disso é sintoma. Sugere, de igual modo, esses objetos impressos transpiram um modo de fazer e ser pertencentes à gravura.

Pode parecer uma contradição, mas não o é quando no contexto oficinal em causa, variados usos e propósitos são ensaiados desde a verificação da aplicabilidade de processos originários de contexto industrial, caídos em desuso, ou em uso corrente, a um contexto artístico, a uma aproximação que torne tais limites imprecisos. Também o reconhecimento da aplicabilidade nos contextos presentes de produção do design ou a sua revisão de acordo com novas exigências de segurança e higiene no trabalho. Ou ainda, porque as equipas se formam, comprovar a validade de uma metodologia de trabalho colaborativa, necessária a tarefas de maior exigência laboratorial, ao mesmo tempo que se efetiva uma arqueologia tecnológica dirigida à recuperação de processos historicamente relacionados com marcos da identidade gráfica portuguesa.[15] Ou, simplesmente, incursões que se verificam úteis para um determinado grupo de estudantes e a janela de oportunidade surge para reparar informações perdidas.[16]

Assim, para o conjunto a que nos referimos, afastando-se do ser apenas cartaz, sendo sempre cartaz, o cartaz é um objeto editado e impresso cuja reprodução foi feita como exercício académico, num contexto oficinal particular, onde formação, investigação, disseminação se confundem.

Determinados cartazes não só serviram como efetivaram essa interrogação difícil sobre como conduzir investigação, verificada de modo instintivo mas sistemático, cartaz após cartaz, a diferenciar o modo de produção e pensamento, como proposta de reflexão sobre os limites provocados e reconfigurados entre design e arte, entre certeza e erro. Contrariando o simples expediente, curricular, institucional, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

A gravura, sempre excessiva, diríamos agora excêntrica, obriga à criação de um programa estético transversal, esse sim a manifestar-se como lugar de incerteza, de exploração em profundidade e recusa de literalidade. Os métodos reprodutivos eleitos no contexto deste projeto sem guião, e com morte anunciada para o cartaz institucional, são usados para a exploração das qualidades ontológicas da gravura mesmo na produção de um cartaz. São estes mesmo limites demonstrados por parte dos cartazes, a classificarem grande parte dos serigrafados como monótonos, expectáveis, afinal a vertente mais ordinária deste projeto. Contrariamente ao que se pensa, diz, espera, a imagem criada nas oficinas não tem fórmula técnica ou mecânica para encontrar o seu caminho de materialização: é uma resposta especulativa acionada e orientada de forma a adequar-se a cada problema de projeto. Embora tenha a marca do reprodutível na sua definição, entrecruza-se com a criação de forma menos domesticada, e não se satisfaz com a estrutura curricular atribuída.[fig 14]



7

Nesta página
Fig. 16
Visita a empresa Fotomecânica Molgráfica - Sá, In Pure Print, maio 2016.
Na próxima página, de cima para baixo
Fig. 17
Masterclass Print collections and reproduction, com Wilma Lok, Graciela Machado; oficinas técnicas de impressão, In Pure Print, abril 2016.
Fig. 18
Sessão de trabalho com base na colecção Mariano de Abreu, oficina de técnicas de impressão, In Pure Print, maio 2016.

Princípios de (re) produção





As escolhas, exibidas num banal cartaz, mostram como é importante ser capaz de desencadear o conflito criativo, contradizendo uma cooperação assente na replicação eufórica ou reprodutivamente eficiente. Regressados ao espaço de uma experimentação em que a liberdade de escolha em qualquer etapa trilha as diferenças e a distância criada pelos atritos da tradução e do processo - por exemplo, do ecrã para a tridimensionalidade da gravura calcográfica - são as coisas comuns de um processo criativo, a determinarem como se pensa uma imagem. Como esta se pode formar, como esta pode interagir com tecnologias concretas, como esta se pode materializar sobre um papel em função dos materiais e recursos existentes.

O que se pretende, é precisamente essa conversão necessariamente táctil, gráfica, e acolher o conhecimento apreendido sobre a natureza metamórfica da imagem sob o jugo do processo. Por estes motivos, insistimos no primário: os cartazes comentavam o dia-a-dia. O que trabalhamos nessa economia retorcida que transforma o mínimo de recursos numa energia criativa sublimada em imagens mais ou menos anónimas, à qual se hesita designar de investigação. Nas modas - gofrados, foto polímeros, carimbos - autenticadas em hipóteses que se mostram eficazes, quando ainda hoje se escuta alguém mencionar como ficou na memória um determinado cartaz, ou um visitante se surpreende com o tipo de cartaz usado para divulgar um banal workshop.[17]

Será essa a impressão deixada pela tipologia de produção? A presença material do papel impresso em oposição ao imaterial? Ou a consciência transmitida de um diálogo excecional entre domínios, design-arte? Durante tempos, os cartazes impressos nas oficinas foram essa hipótese de se (re)produzir num ecossistema complexo e especializado chamado FBAUP. Usaríamos a associação desta mesma palavra outra, o (re)nascer de umas oficinas-laboratório, sendo os cartazes, os próprios, a documentarem como uma experiência periférica se havia tornado protagonista. Proliferando sobre as paredes apontavam para a dimensão tecnológica estável, para o ato de imprimir, e como gravuras, à sua estreita relação com uma prática experimental, com o plano da criação e ação, para a existência de um território ambiguamente anónimo, híbrido e intrinsecamente empenhado na investigação.[fig 17 e fig. 18]

---

(14)
O título para a terceira edição *In Pure Print*, encontro internacional de gravura. A primeira edição, teve por título *Pure Print Classical Printmaking in Contemporary Art*; a segunda edição *Pure Print Elements*.

(15)
O projecto Lázaro encontra-se aqui incluído. Ver http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=566.

(16)
O projeto em torno dos papeis marmoreados, relaciona-se com trabalhos de mestrado sobre a encadernação artesanal no Porto, é um exemplo. Ver http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=569.

(17)
Opções tecnológicas incluem variantes mais acessíveis, a procedimentos de grande maior complexidade tecnológica incluindo a combinação de procedimentos calcográficos com serigráficos, relevo, fotomecânicos e digitais.

PURE PRINT PUBLICATION
resulta de um processo editorial colaborativo.
Produzida a partir da recuperação e desenvolvimento de conteúdos das três edições do encontro internacional de gravura PURE PRINT, materializa nas várias opções tecnológicas, anos de incursões prospectivas dirigidas aos seus vários campos de actuação.
A PPP, como passou a ser designada, emerge do PP (PURE PRINT) e dele retém e expande o modelo de produção e criação em espaço académico, testando num volume único impresso a partir das oficinas de técnicas de impressão da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), o que o PURE PRINT ambicionou criar.

O seu significado compreende-se à luz da formação de uma oficina de edição em contexto académico, onde os processos editoriais tornam-se exponencialmente contingentes, efeito de quem aí vai, quem aí está, do mesmo ser criado de forma livre, intuitiva e se querer manter práticas e discursos em reformulação constante.
A produção editorial que daqui resulta, revela os modelos pedagógicos adoptados, e verifica o entendimento da gravura como lugar de projecto, processo, apresentação e disseminação de conhecimento e discurso artístico.

Relata também um exercício de gestão, essa a desenvolver-se entre o digital e o analógico, entre sistemas impressos- serigrafia, Riso, gravura.
É esta a condição inevitável para os objectos impressos, fabricados, pensados a partir de uma oficinas de gravura, numa competição salutar entre sistemas reprográficos, manuais e mecânicos, com critérios atentos à acessibilidade, aos custos mas também à diferença e originalidade aberta por projectos em curso.

PURE PRINT PUBLICATION
results from a collaborative editorial process. Produced after three editions of international printmaking meeting PURE PRINT, aims to collect, document and present classical traditions of print and emerging technologies for printmaking. The PPP, as it came to be called, results from the PP (PURE PRINT) and was designed to share and expand the model of production and creation based on the inherent experimental and interdisciplinary nature of print practices. As such, recognizing the importance of setting up a practice based platform for a direct and practically-oriented research, as much the emphasis on classical printmaking, PPP presents in a single printed volume the ambitious project PURE PRINT after all proposed at the Faculty of Fine Arts University of Porto (FBAUP).

Its meaning and form is understood in the light of the formation of a printmaking workshop within an academic context, where the editorial processes become exponentially contingent effect of who comes, who works there and how print practices must be kept in constant reformulation.

The editorial production, which resulted, reveals the adopted pedagogical models, and promotes a discipline that continuously seeks to explore the broadening possibilities for the graphic artifact in the digital age. As such, it displays current printing options at the printmaking workshop - Riso, etching, silkscreen - in a healthy competition between manual and reprographic systems.
Finally, this publication resumes the need to pay attention to costs and at the same time understands the use in publishing of innovative and combined technologies for the exploration of contemporary print developments.

Título da publicação Publication title
PURE PRINT PUBLICATION

Edição Edition
Pure Print, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Coordenação editorial Editorial coordination
Graciela Machado

Pesquisa oficinal Lab research
Ana Margarida Rocha
Catarina Figueiredo Marques
Cláudia Queirós
David Lopes
Giulia Ferrigato
Mirjam Siim

Design e concepção gráfica Editorial and graphic design
Elisabete Gonçalves Penedo
Giulia Ferrigato
Karen Lacroix

Tratamento das imagens Treatment of images
Elisabete Gonçalves Penedo
Giulia Ferrigato

Fotografia Photography
Elisabete Gonçalves Penedo
Giulia Ferrigato
Autores

Impressão Printing
Riso
Digital
Serigrafia
Marmorização

Tipo de letra Fonts
Adobe Garamond Pro
Gandhi Sans
Minion Pro

Encadernação Bookbinding
Giulia Ferrigato
Kasia Harciarek
Mirjam Siim
Encadernações Simples e de Luxo, António de Sousa Oliveira

Jornal Casa Soleiro (fotografia, texto e design)
Journal Casa Soleiro (photography, text and design)
Guillermo Bermudo
Carmen Chofre
Paqui Salguero

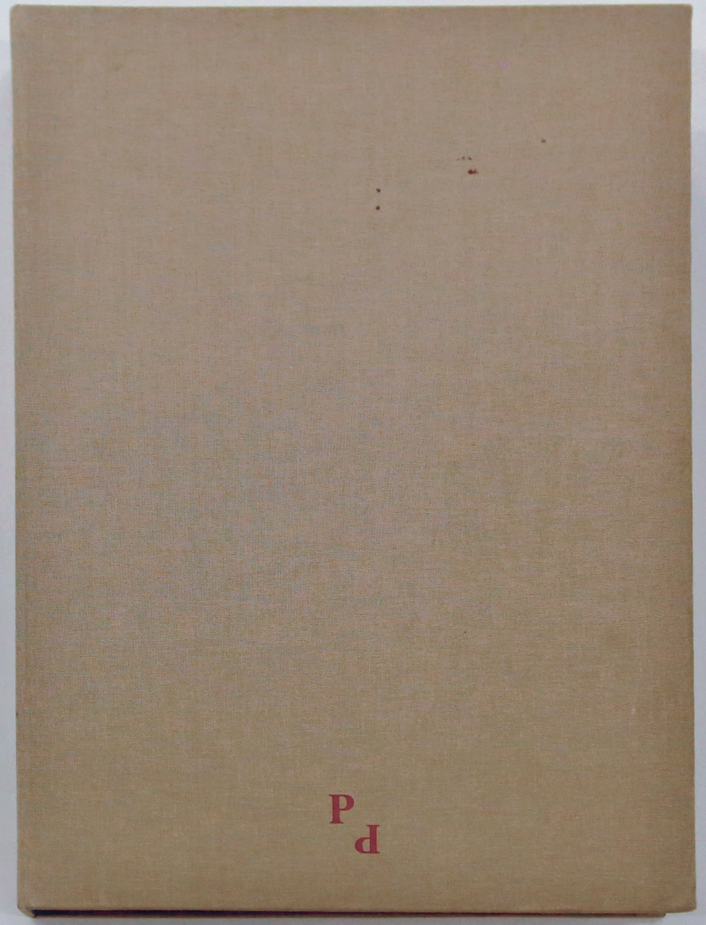
Encartes Inserts
Davide Antolini
Marta Aguilar Moreno
Claudia Amandi
Diogo Tudela
Mario Bismark
Márcia Sousa
Francisco Laranjo
Catarina Figueiredo Marques
Graciela Machado

Autores Authors
Ana João Romana
Silvia Ramírez Monroy
Eva Figueras Ferrer
Karen Lacroix
Nedda Bonini
Ángela Cabrera Molina
Marta Aguilar Moreno
Javier Pérez Iglesias
Guntars Sietiņš
Jo Stockham
Joana Maria Pereira
Marcos Rizolli
Mare Saare
Teresa Almeida
Pedro Matos Fortuna
Fernando Quintas
Sean Caulfield
Jajek Szewczyk
Catarina Figueiredo Marques
Márcia Sousa
Graciela Machado

© dos textos: os seus autores
© das fotografias: os seus proprietários
© of the texts: their authors
© of the pictures: their owners

ISBN
978-989-746-100-2

Porto, 2016
www.http://pureprint.fba.up.pt/2015


P
d