

DA IMPRESSÃO
A O
LIVRO DE ARTISTA

Encontro sobre o Livro de Artista
e Contextos da Edição

FICHA TÉCNICA

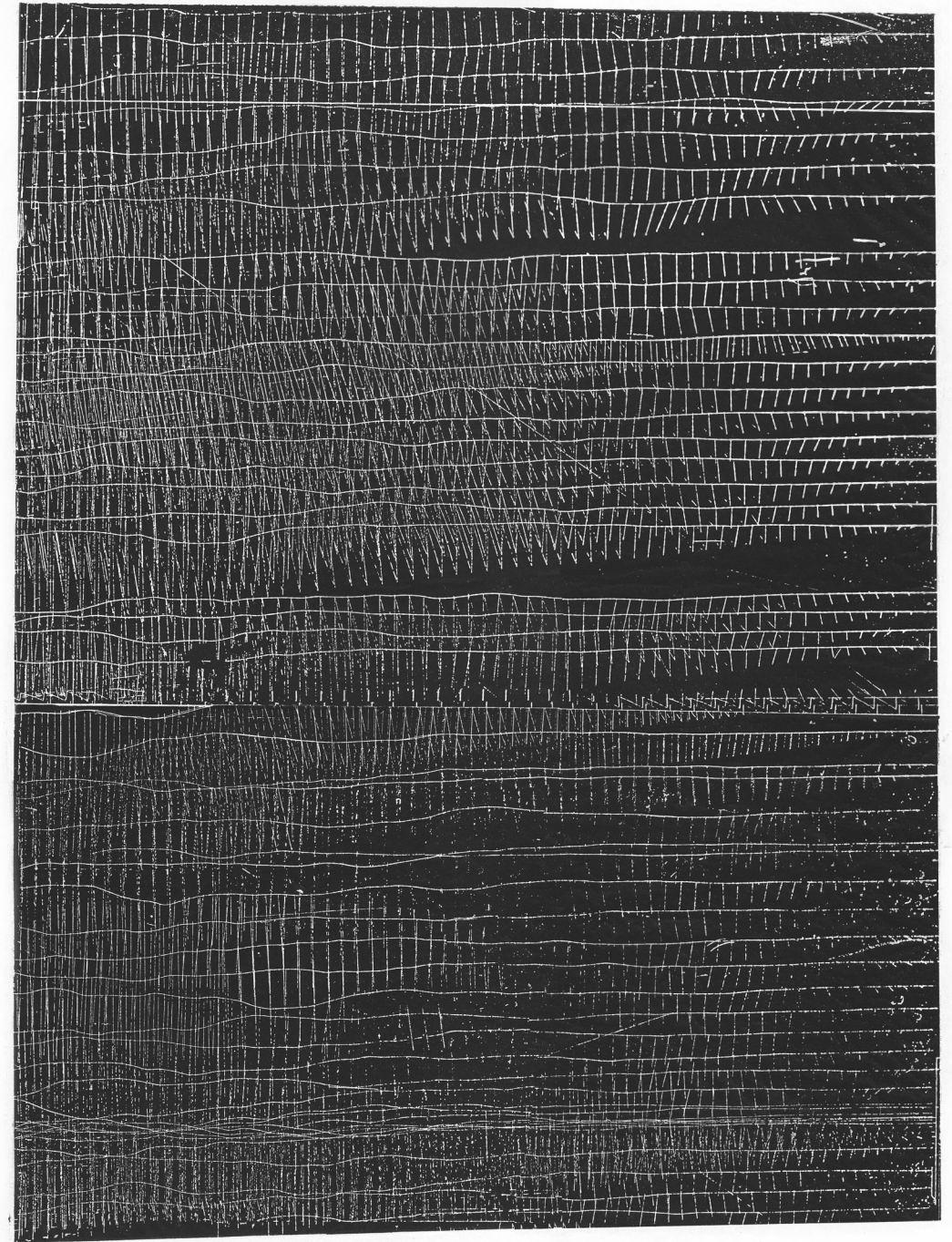
DA IMPRESSÃO
A O
L I V R O D E A R T I S T A

Encontro sobre o Livro de Artista
e Contextos da Edição

índice

4

5



INTRODUÇÃO

**NA OFICINA DE TÉCNICAS
DE IMPRESSÃO:
CALCOGRAFIA E LITOGRAFIA**

Francisco Laranjo

Quando nos deslocamos de um ambiente de estúdio para o atelier de gravura, não é só a mudança de circunstancia, quanto a mudança de meios que está em causa poder julgar, mas a capacidade de adaptar uma estratégia de abordagem ao assunto e a sua capacidade técnica então escolhida na transposição do discurso que tentará superar a expectativa da realização.

Uma imagem que se transporta de um meio tecnológico para outro, pressupõe o reconhecimento e domínio de ambos os meios e, ao mesmo tempo, uma capacidade de confronto com um auto domínio de processos e de escrita.



Se salvaguardar a estrutura da ideia que se leva em pensamento é essencial, a abertura de receção de um novo meio tecnológico pode despoletar novas atuações e possibilidades de descoberta que não convém negligenciar. Mesmo e sobretudo, para o futuro da evolução e tratamento da forma em si mesma e em contexto discursivo.

O confronto com a litografia é, neste sentido, desafio tão aliciante como o desenho ou a aguarela. Só que, com a vantagem de o fazer numa pedra milenar, e a poder multiplicar e acariciar, como objeto único no momento. No tempo



sem memória que a virá conservar depois desse instante mágico em que tocada e compreendida assumirá ser potencial portadora de uma outra mensagem e vocação.

Não que ela lhe não esteja implícita desde o momento ou da sua imemorial existência, mas pelo que de atual a torna atuante e, posteriormente em descanso, se recicla a si mesma mesma, como se nos desse todas as oportunidades ensaiadas e conseguidas em paciente entrega de generosa e emocional significação.

Existe no espaço da edição uma componente de comunicabilidade direta, que o exercício e a atividade de atelier não releva. Aí o tempo é todo do momento sem fim e sem aparente destino quanto insuspeito destinatário.

Aqui, o tempo e a atitude do pensamento é essa ideia de transferencia, e nunca de exposição singular. Ele é particularmente sensível ao criador na circunstancia e na urgência de que há a dizer. É o ser-se direto em discurso e fazer eco de toda uma história de silêncio e de procura em estúdio resguardada.

Se, por um lado a ação se mede em ritmos que obedecem a regras e cadências que implicam nova ordem de relação com a superfície que vai ser objeto de multiplicação da mesma imagem, mesmo podendo ser única, por outro, é aqui mesmo que reside a multiplicidade de aceções de gravura enquanto meio de pesquisa plástica que me atrai.

DA IMPRESSÃO
AO
LIVRO DE ARTISTA

Graciela Machado

O primeiro encontro sobre o Livro de Artista e Contextos da Edição na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, articula-se em torno de uma vontade em lançar as bases para a abordagem prática e teórica ao livro de artista e contextos de edição.

Para alargar o debate, lançar um olhar crítico e refletir sobre a natureza dos livros e da edição em geral, é necessário conhecer as ferramentas e os princípios de produção que agilizam o pensamento e a sua formalização. E este último aspeto, central neste encontro, leva-nos a mostrar os modelos de criação atualmente em curso, na sua componente prática, ofical, com as suas diferenças relativas aos contextos geográficos de origem, num acesso direto aos interlocutores e aos exemplares impressos.



14

A questão não é pois exclusivamente da sua definição, e das suas possíveis tipologias, mas sim da instigação direta à produção da impressão num contexto altamente especializado e académico, diretamente vinculado às práticas da edição limitada de autor, nas quais se destacam as habituais tecnologias da gravura. E do modo, nem sempre evidente, como a criação artística beneficia de formatos que permitam, desde logo, a adaptação tecnológica, processual e formal das pesquisas introduzidas aos projetos criativos em curso.



O que aqui se condensa numa semana prevê um princípio de síntese sobre várias estratégias ensaiadas nas oficinas de técnicas de impressão, ao longo de anos, e que se têm provado produtivas para uma comunidade atenta. Já para

15

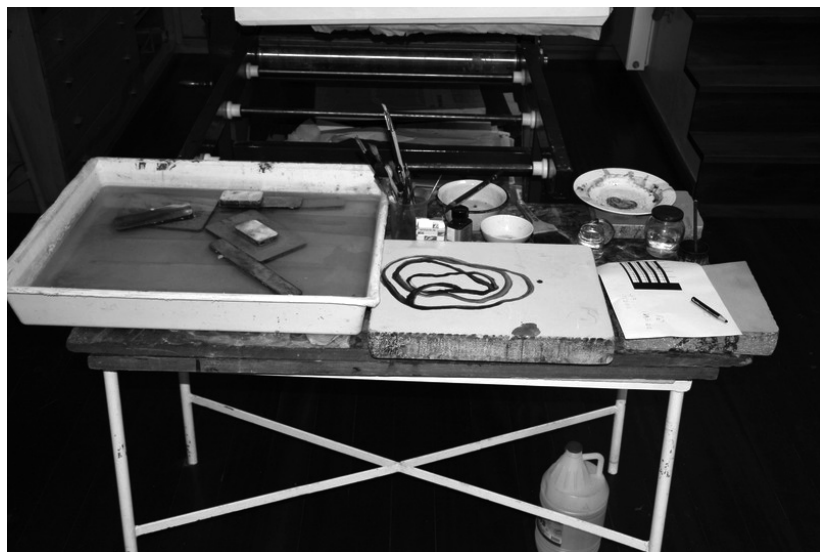
os participantes, este encontro é um laboratório de criatividade, experimentação e aplicabilidade, tal como é por definição a *oficina*, aonde se vão procurar os modelos de apresentação, de relacionamento e de criação. Entenda-se também aqui como, a dado momento, o lugar de apresentação deslocaliza-se para todo o contexto onde seja possível cultivar e potenciar esse fascínio pelo indireto, por uma certa forma de fazer que não é banal ou indiferente. E naquele que se designa de Encontro, não se trata apenas de apresentar ou descrever apontando para, mas sim de abrir, de folhear, de participar do que implica tal produção, quais os seus meios e a que estes processos predispõem, enquanto espaço de potencialidades criativas. Chegados a este momento concluímos mesmo, a existência de um espaço afinal vago a acompanhar os gravadores, os impressores, os técnicos, que podem fabricar continuamente a ideia implícita de uma oficina, em muitos outros espaços, no museu, na galeria, nas salas, nos corredores, presencialmente ou através do que aí se cria. No decorrer do Encontro as proposições já concluídas em exposição, os núcleos de livros de coleções privadas trazidos e abertos a pretexto de outras conversas, as oficinas com workshops e breves demonstrações ou as edições a decorrem em contra relógio, instanciam ao ensaio e expõem o que a impressão e o seu produtor emprestam a esse livro ou edição.



OFICINA COMO MATRIZ

O Encontro espelha o espaço de referência, a oficina, a primeira instância instigadora do conjunto de práticas agora reproduzidas na variedade de visões, e uma particular sensibilidade aos objetos, em exposição, e conduz uma procura sobre a especialização técnica, tida como necessária e competente, entre ruturas e continuidades, entre questionamento e tradição. Já a presença da oficina transmite-se na centralidade dada aos moldes de produção, os protagonistas, ativados e expostos de um modo exibicionista. A quem os usa é pedido que exponha não só porque o faz, mas como o faz, que converse com outros criadores sobre que estratégias aí são acionadas, e de que forma esses outros espaços de produção de origem determinam ideias e conduzem aos resultados. Espaços por definição heterogêneos, do atelier privado à oficina integrada em espaço académico, ou ao laboratório industrial. Aliás, não estaríamos a apresentar estes contextos da edição sem a existência de uma produção individual

ou coletiva pré-existente, a decorrer num espaço oficial ativo, com pontes para outros contextos, industriais ou artesanais, colaborativo na sua essência, com predisposição congénita para a disseminação e do qual participamos. É essa a natureza da impressão e da oficina, fazer multiplicar uma ideia e contagiar pelo contacto.



As intervenções, os projetos e os objetos apontam reiteradamente para o que é menos palpável e legível, não esquecendo o elemento catalisador e ao que não nos pretendemos esquivar. Se a palavra é dada, nas suas componentes práticas e escritas, aqueles que nela trabalham, através dos modos de transmissão habituais das áreas oficinais, ela remete sempre para a ativação coletiva desse espaço. Se voltarmos ao início do texto, percebe-se a insistência na oficina como metáfora de um modo próprio de construção de conhecimento que habita o núcleo do ser gravura.

Para que se compreenda como tem lugar, documentamos, recompilamos, selecionamos alguns dos modos de investigação contínuos, partilhados, acumulativos, cultivados a partir de um conhecimento sobre os procedimentos

práticos, sobre as relações de reciprocidade ou de antagonismo que ocorrem nas oficinas, entre oficinas, onde os testes e as aplicações se ensaiam na medida exata da sua oportunidade como factos simples e rotineiros, e criativos.

Os exemplos e provas apresentados são apenas isso, referências operativas que ajudam a compreender um princípio: a matriz é a oficina. Esta, é o espaço que se descobre e define no intervalo de protocolos de ação diferentes, qualitativamente válidos, através de meios que se pautam por maior ou menor eficácia e pela implícita abertura de um campo aberto à imprevisibilidade. Podemos dizer então que é necessário que uma consciência sobre a vitalidade e transversalidade deste espaço se forme, que seja capaz de valorizar e reconhecer o seu papel na constituição criativa do individuo e lhe reconheça o impacto na determinação de um coletivo em permanente transformação. Assim se compreende como a formulação de um Encontro nesta área, procura a afirmação de outros modos de investigar claramente mais inclusivos de uma valorização da heurística do fazer e que sempre foram a marca da prática artística, em particular para a gravura. Como é a tocar que se pensa.

Com novas hipóteses e ambições que possam estender e formular o conceito de desenho como conjectura visual de possibilidades ilimitadas, com processos que permitam domesticar novos suportes, desdobrar e formular temas, deixar-se contaminar por outras disciplinas.

OS PRINCÍPIOS: TRANSVERSALIDADE E COLABORAÇÃO

Há ainda aqui um outro elemento chave, menos reconhecido, pouco assinalado. A incursão oficial implica um impacto que toda a colaboração pressupõe. O papel do técnico, que de uma forma meticulosa assinala os desvios, declara o que é possível, mas também acompanha e se surpreende nas incursões à terra incógnita. E aqui passo a referir-me à descoberta do modo como ambos



se retêm em sintonia na componente sensorial de todo o processo, ou como ambos se convertem nos técnicos que formulam as propostas e soluções, que dão forma ao pensamento crítico e criativo. Significa como o mecânico, o previsível se doseia com o manual, oscilante, como se testa a ideia e submete o desenho a outro processo, se arrasta o desenho para campos novos, para depois de sujeito a uma série de etapas, o voltar a recuperar já com outra forma e matéria.

Nesse período de adormecimento, o desenho ganha diferenças e entramos numa área de não conhecimento. Depois depende, o modo como reagimos a esta invisibilidade passageira, ao que havíamos proposto e ao que obtemos.

Em todo o caso, comunica-se: apenas pelo modo como as mãos tocam no papel se explica sem mais o que este é, para lá do concreto; palavras redundantes onde a coreografia em torno das etapas do fazer, sobre o que se pausa, sobre o que se fala, sobre os tempos e sua alternância, domina e transmite onde assentam os conceitos, a consistência das matérias e a relação do corpo com o espaço oficial, com o outro, com uma acuidade que não se substitui a nenhuma demonstração mediada e à qual o discurso escrito pode acrescentar uma outra legibilidade. Por conseguinte, os aspetos formais, simbólicos, não se podem retirar da equação, dela fazem parte ajudando a fundar uma experiência contínua, no balão de ensaio agora integrado no espaço académico. Aqui, a colaboração editorial implica a presença e a partilha alargada de um mesmo espaço físico e mental, com os seus hábitos, gestos, desejos ditos ou intuídos, descrições e projeções, inscritos indelevelmente nas matérias impressas, conscientes ou inconscientes. Se há espaço que não é neutro é a oficina de gravura onde a dependência cimenta as relações e reconfigura os projetos em função das interações entre os elementos heterogêneos que aí trabalham. Alguém mencionava como as suas ideias se perdiam no trabalhos dos outros, com outras mãos e ferramentas a executarem o que havia levantado, sem lamentos, apenas com a dúvida se esvaziado de ideias, já resolvidas, poderia a continuar a ter ideias.

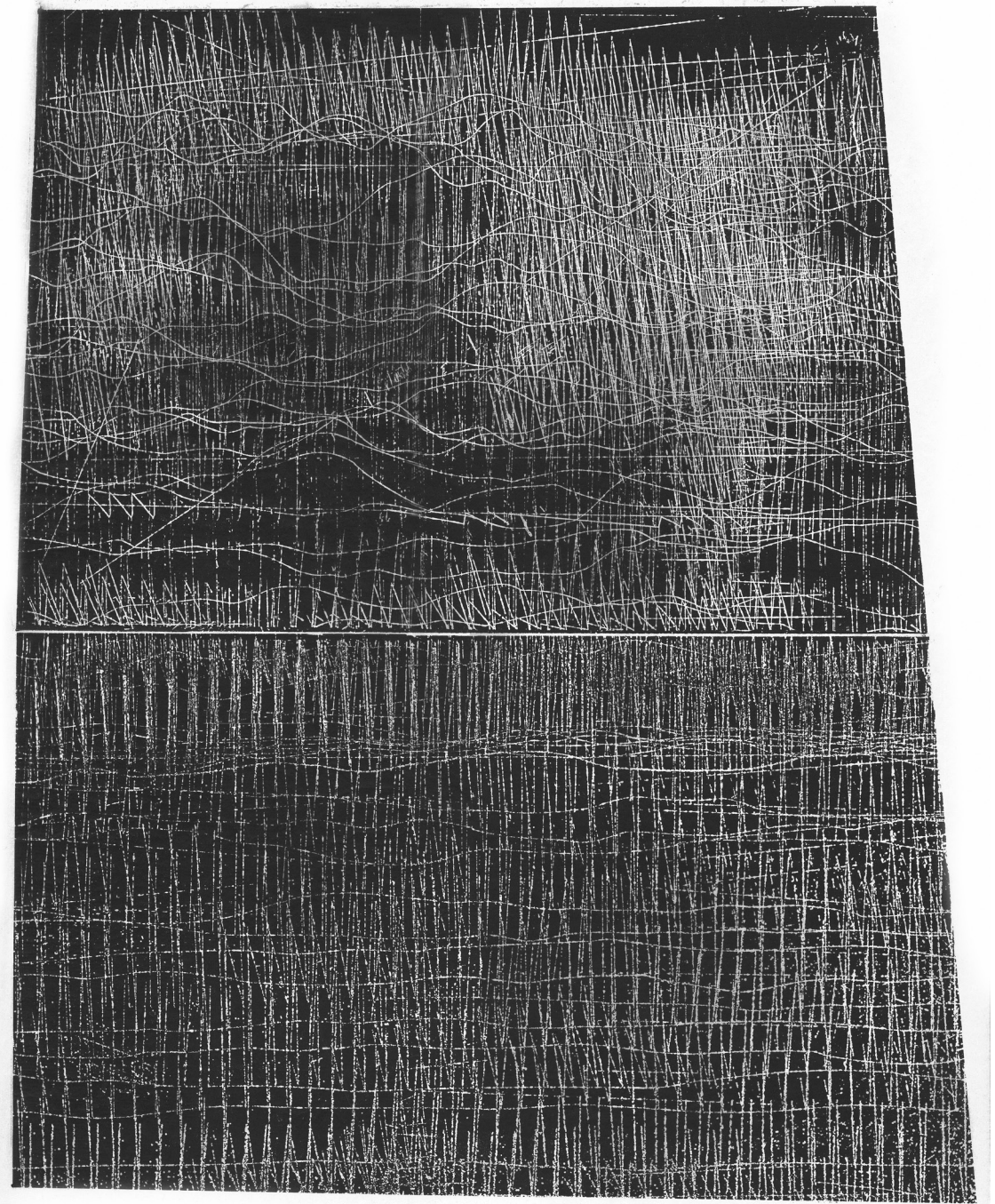
A gravura e a sua história de inventores, improvisadores, e outros cruzamentos, assim responde com facilidade a esta sensação de não esgotamento, e seduz para uma aprendizagem sobre o apuramento do saber fazer. E sem

esquecer a mania de colecionar métodos, receitas, alternativas, e as energias gastas a reinventar o existente, porque também a reinvenção pode servir como antídoto para um excesso de facilidade, ou simples enunciação de uma resistência que confronta a criatividade e busca a ambiguidade e a hesitação. E depois, o incontornável, do modo como uma impressão possui uma densidade objetiva, real, física, transmitida pela espessura temporal que a gera. Exige ser sentida, tocada.

Por isso tudo o que se pretende é que tal leitura não se perca e se compreenda o que pode motivar uma insistência sobre o conhecimento tecnológico especializado, o enfoque na importância da heterogeneidade, dos produtores, do que daí resulta, pelo acesso direto aos seus problemas e interesses técnicos, conceptuais e formais. Quem as usa, quer partilhar essa mesma dimensão intensamente criativa e nesses contactos pessoais encontrar outras vias.

O objetivo primeiro desta publicação situa-se em recapitular retrospectivamente o que se faz, e apontar para novas possibilidades de entendimento, criadas que estão as condições específicas para a consolidação de uma oficina no espaço académico. E aqui não queremos deixar de mencionar o reconhecimento do papel e um agradecimento muito especial àqueles que fazem com que o Encontro seja a oficina a funcionar, com estudantes, alumni, estagiários, colegas, artistas, técnicos, com colaborações tão díspares, dedicados à edição, rendidos à evidência do que este espaço gera, e que a ela regressam e nela permanecem.

Concluimos com uma simples constatação: este Encontro é apenas uma prova de estado de uma oficina a funcionar.



H U M A S O R T E

d e

ACADEMIA

Rui Neto

Interstícios Urbanos

Acedi a este convite de forma tão inequívoca quanto ingénuo. Não tinha qualquer conhecimento profundo sobre os instrumentos ou suportes da gravura, senão uma sua débil nomeação. Terá sido, no entanto, este desconhecimento e o indício de formas de inscrição directas e/ou duras que mais me motivou ao desenvolvimento deste projecto. Interessa-me sobretudo num meio ou técnica de representação, a forma como este dialoga com o referente do meu trabalho, neste caso o interstício urbano. Era assim primordial encontrar um método que transferisse para o suporte alguns dos atributos dos ditos espaços. Era mais ou menos imediata a metáfora implícita ao retirar matéria de um suporte, tal como o interstício se subtrai ao construído de forma insegura e por vezes aleatória, assim como era legível a transferência de informação pela impressão, através do sulco que a anterior subtracção de matéria produzia. O processo trouxe-me outros obstáculos, sobretudo de ordem instrumental, a linha efectuada pelo ponteiro metálico, a linha que tanto prezo, a linha que divide, que une, que flecte e delimita, era muitas vezes de difícil e/ou volátil pressão e visualização, só a sua reiteração me levou a entender as diacronias deste processo. Para um melhor entendimento dos objectivos deste processo façamos de seguida, um breve deambulo pela questão intersticial.

Nas nossas frenéticas existências, amiúde displicentes, quando percorremos uma qualquer cidade, fazemo-lo instruídos por um objectivo claro. Poucas são as vezes em que nos deixamos guiar numa espécie de deriva sensorial, despojados de um sentido concreto, de uma meta que não a do espaço que nos envolve e no qual nos encontramos imersos.

O interesse pela representação do espaço urbano intersticial resulta deste fascínio por algo cujo entendimento, enquanto transeuntes, se encontra tácito. Está para lá dos alçados que se dobram sobre as ruas e nos manietam os actos, encontra-se vedado e mesmo quando encontramos um modo de o percorrer, é dificilmente apreendido.

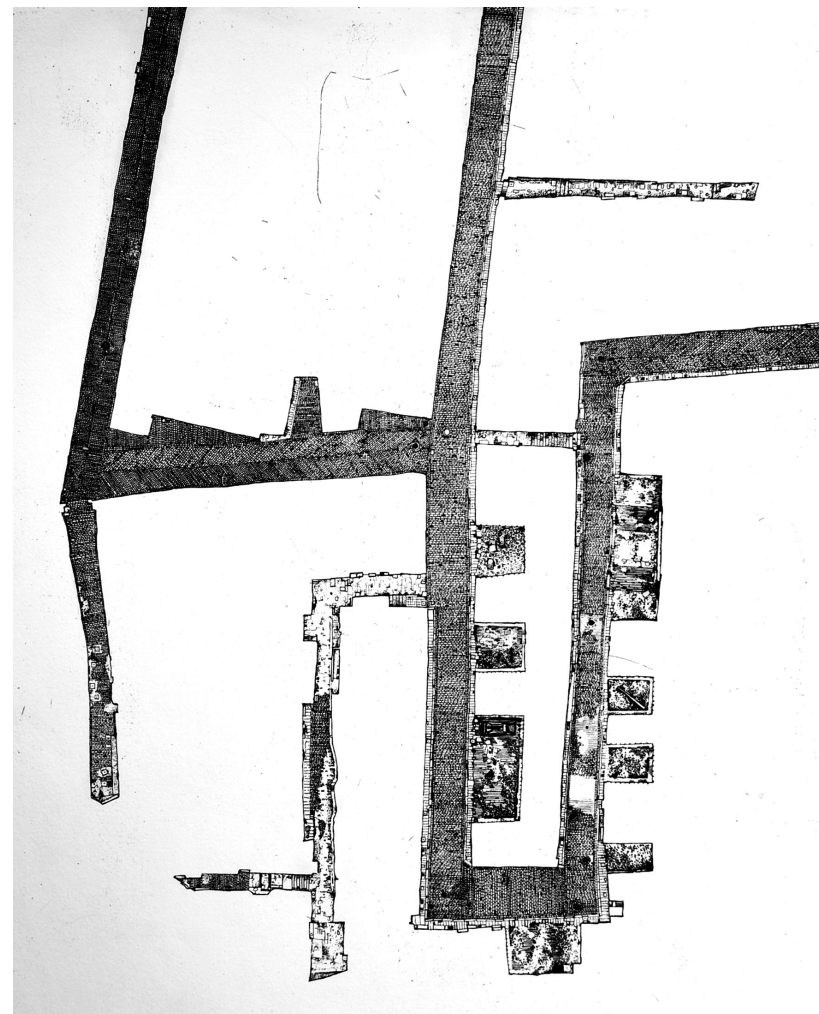
Poder-se-á definir o interstício urbano como um intervalo entre construções, um espaço urbano sobranço, de geometria atípica e de difícil nomeação. Quase sempre como uma espécie de artéria pontuada por improváveis alargamentos, que parecem munir órgãos já sem vida. Estes lugares advêm sobretudo da falta de planificação e dos lapsos temporais, provenientes de diferentes sinergias urbanas e ordens de crescimento. De um ponto de entrada num interstício não nos é possível visualizar um ponto de saída, a sua configuração e geometria fazem com que sejam lugares muitas vezes inacessíveis, quase sempre marginais.

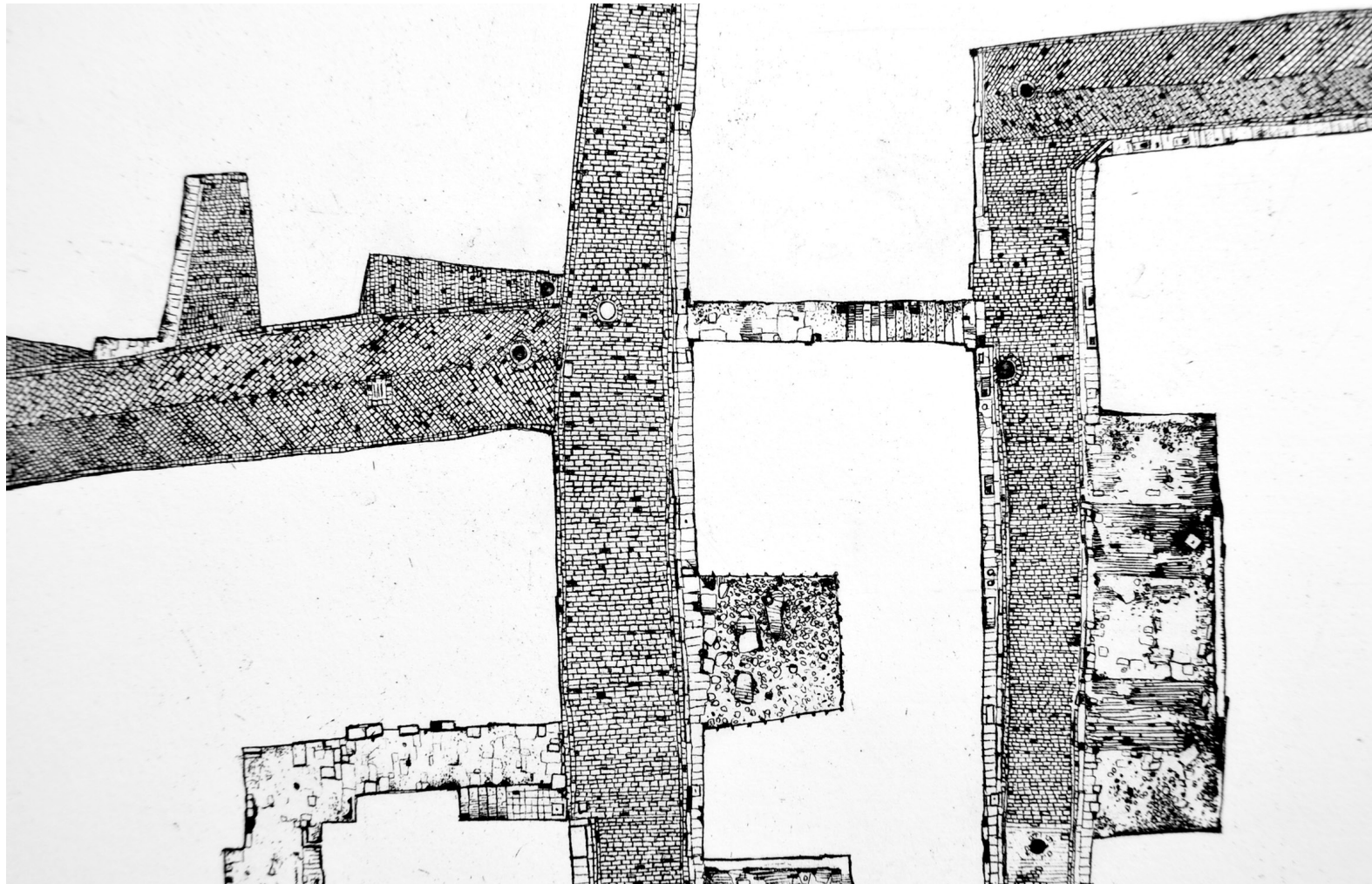
O objectivo deste trabalho é denunciar estes espaços, torná-los entendíveis através das ferramentas do desenho. O desenho mune-se, enquanto acto de representação, de atributos do espaço intersticial e procura reciprocidades na forma de o comunicar. Ora evidenciando a colisão entre diferentes ordens e as distintas formas de violência que se lhe encontram implícitas, ora deixando em reserva, retendo no desenho características exemplificativas da existência do espaço urbano intersticial. O acto que foi suspenso, deixado para depois, esquecido, tal qual o espaço que representa.

A gravura acaba assim, por surgir de forma progressiva e apaziguadora, contendo o inquieto processo de montagem destes espaços, perceptíveis na sua totalidade apenas através do movimento.

No final, as projecções horizontais, daquilo que se encontra circunscrito pelo cenário urbano e também a ilusão daquilo que se encontra para lá dele, são gravados num processo cartográfico intemporal e elementar.

- Que o retrato do lugar fique para lá do volátil tempo da cidade e, que a sua impressão e repetição, torne visível aquilo que estes profundos muros tendem a omitir...





S O B R E

Edição

Miguel Carneiro

Tornei-me auto-editor, pela mesma razão que centenas de outros artistas ao longo das últimas décadas o fizeram: num paradigma editorial demasiado preocupado em ser consensual, com pequeníssima margem para projectos experimentais, e dentro de um contexto tecnológico que permite aceder aos meios de produção dentro de custos razoáveis, torna-se inevitável contrariar o fluxo da vulgarização.

Entre 2001-2007, dentro do colectivo *PêssegoPráSemana*, do qual fui co-fundador juntamente com **Mafalda Santos** e **André Sousa**, começamos uma edição em serigrafia marcada pela reutilização de flyers já datados, por forma de divulgar as nossas actividades. Impressa em serigrafia, a nova camada permitia não só o reaproveitamento de quilos de papel gratuitos, já tintados, como um grau de plasticidade inesperada. Por essa altura, a par da colaboração com outros artistas editores, comecei a produzir os meus próprios fanzines: *Ex-Man*, em 2001, e *Bom-Apetite*, em 2004, este último em colaboração com **João Marçal**. No final do mesmo ano, juntamente com **Marco Mendes**, fundamos o colectivo editorial e artístico *A Mula*, responsável pela produção de diversas exposições e a publicação de fanzines como *Paint Suck's* (2004), *Lamb-Hãert*, *Hum! Hum! Estou a ver...*, e *Estou careca e a minha cadela vai morrer* (os três de 2005), *Cospe Aqui* (2006), *Fântome Galicia* (em colaboração com André Lemos, 2008) e *Qu'Inferno* (2009). Mais recentemente, em meados de 2010, juntamente com **Von Calhau**, **Dayana Lucas** e **Luís Silva**, fundamos a Oficina ARARA, um laboratório de artes gráficas equipado para trabalhar em serigrafia e que se propõe trabalhar de forma crítica e criativa, processos e metodologias inerentes à produção de cartazes, livros e outros objectos gráficos. Tentando dessa forma estabelecer uma relação contínua e ininterrupta entre todas as fases do processo (da composição da imagem à impressão de múltiplos), religando meios técnicos e criatividade num fluxo que se pretende único.



Cucu de Pernas para o Ar





A O S A I R
da
DESFOCAGEM

Arlindo Silva

Sobre a impressão (sensação)

Passaram quase dez anos desde que me formei em Belas Artes. Recentemente fui convidado a regressar à faculdade para uma vez mais criar. Decidi lançar-me para um conjunto de procedimentos técnicos de gravura sobre metal de ataque directo:

Buril/Mezzotinta/Ponta seca

Quando retirei a película azul que protegia a placa de metal, uma luz acobreada banhou o meu rosto. Olhei-me. O reflexo oferecia-me uma imagem esbatida e dormente. O efeito seduzira-me e, quanto mais pairava sobre ela o meu olhar, mais me sentia encantado. Apercebi-me, ao balançar a placa, da forma como subtilmente distorcia a minha imagem. A sensação do passado inundava-me: *regressar à faculdade para uma vez mais criar*. Fecho então uma vez mais o meu olho traíçoeiro, na tentativa de focar o pensamento. Fico preso na superfície especular. Desenho para que não escape dali. Rasgo o metal para que permaneça indelével, adormecendo a luz que cobre a minha imagem. Talho-a em seguida para que ela acolha mais tarde a noite.

Expor uma vez mais: matriz/impressão da matriz. Origem e efeito, lado a lado. A matriz polida revela-se cândida ao nosso olhar, como se fosse a primeira vez. As incisões cintilantes, outrora inundadas de cor negra, tomaram forma ao lado, absorvidas pela candura do papel.

Da impressão: luz-reflexo, resta apenas uma cegueira branca. Do desenho, preso na superfície, desejoso em ser visível, escapa sob pressão na primeira oportunidade, sobrevivendo multiplicando-se.

A passagem acontece no contacto; tal como um beijo, intenso.



FRÍGIA

Projecto editorial

*Impressão através
de calcografia
e vidro*

C o o r d e n a ç ã o

Graciela Machado

Célia Esteves

Julio Dolbeth

A r t i s t a s c o n v i d a d o s

André Alves

Cláudia Lopes

Rui Vitorino Santos

José Cardoso

Os artistas são convidados a ilustrar o mito grego de Midas recorrendo aos métodos diferenciados de impressão, tradicionais e vidro, com o acompanhamento editorial e técnico habitual numa oficina de edição.

O contexto narrativo é proposto pelo nome da cidade “*Frígia*” possibilitando a interpretação metafórica de cada ilustrador não só a partir da personagem mitológica, mas também das diferentes ações a que está associada.

O projeto editorial parte do conto como um princípio coletivo para uma narrativa ilustrada em que cada autor propõe e interpreta duas imagens.

A mitologia grega sugere a aplicação de materiais nobres e delicados como o dourado e a linha em relevo, definidas como base de interpretação.

As tecnologias pré-definidas estabeleceram assim a gravura sobre vidro e água-forte em alto relevo, ambas em disputa como substratos de impressão numa experimentação inédita para qualquer dos ilustradores convidados. Tais condicionantes tecnológicas enquadram-se no projeto de mestrado “*Vidro e Impressão – criação de substratos e matrizes de impressão alternativos*” como necessidade da aplicação das novas hipóteses de impressão apreendidas através do vidro e pela integração das mesmas nos contextos de contacto com artistas em residência. O projeto de edição “*Frígia*” pretende deste modo a convite de Célia Esteves e Júlio Dolbeth, tornar possível esta experimentação com os autores, André Alves, Cláudia Lopes, José Cardoso e Rui Vitorino Santos.

S O B R E

Edição

Marco Mendes

Portugal é o país da Europa onde a banda desenhada é mais desconhecida do grande público. As grandes novidades editoriais, do mainstream à banda desenhada de autor, são sistematicamente ignoradas há décadas, e a única maneira de as conhecer é através da Internet e de algumas livrarias especializadas, que importam a quase totalidade daquilo que vendem. Estas livrarias, que se contam pelos dedos de uma mão, vão perdendo cada vez mais clientes, com a massificação do comércio online, precisamente por não disporem de títulos traduzidos e editados em português. Ao contrário do que acontece em Espanha, para não ir mais longe, onde mesmo as livrarias mais generalistas possuem uma secção bastante representativa dos múltiplos géneros, tendências e quadrantes geográficos da banda desenhada contemporânea, traduzida em espanhol. Para além de uma enorme quantidade de obras de autores nacionais que, à semelhança do que acontece na literatura ou artes plásticas, se tornam verdadeiros ícones da paisagem cultural e da identidade colectiva.

Neste estado de coisas um autor de banda desenhada em Portugal só existe se se auto-publicar. E se distribuir e se esgotar.





A MATÉRIA
da
PRESSÃO

Pedro Tudela

A múltipla significação que as palavras podem ter, foi sempre algo que me interessou adequar ou acoplar ao meu trabalho plástico. Se contar com a semelhança que, por vezes, a sonoridade revela para palavras distintas, amplio o potencial dos múltiplos universos das relações entre as palavras, o seus assuntos ou matérias.

A própria definição num trivial dicionário anota que a palavra – pressão – viaja por actos como comprimir, apertar, passando por influência, valores de coação ou violência. Confrontados com esta palavra, também não nos podemos alhear da noção de peso, algo que faculta uma marca, um vinco ou um resíduo; algo que, através do resultado, nos permite avaliar a acção, a intenção ou até mesmo o procedimento. Obtemos, por isso, resultados ou influências que também são indícios.

Por outro lado, a memória também pode possibilitar a soma de mais conteúdos que, deste modo, se aliam a assuntos de vivência mais ou menos pessoal. Se para uns a pressão é assunto que remete, em primeiro lugar, para a questão do peso, para outros, o factor atmosférico pode estar na camada mais superficial do que é a sua ligação com a mesma palavra. Mas a verdade é que ambos os casos tanto são o fundamento como a razão da palavra.

As coisas, em geral, vão acumulando informação e com isso aumentando o seu manancial com diversos conteúdos.

As palavras, as ideias, as matérias e os objectos agregam-se numa área que não necessita de cola para os fazer juntar. Será que podemos falar em princípios de colagem das partes que estão à vista, com outras que não se encontram manifestas no desfecho?

Para este projecto o assunto “*pressão*” (tanto associada ao método e técnica da gravura, como à energia sonora emitida por uma fonte de ruído) foi motivo a desenvolver. Assumidamente ausente da representação, a “*pressão*”

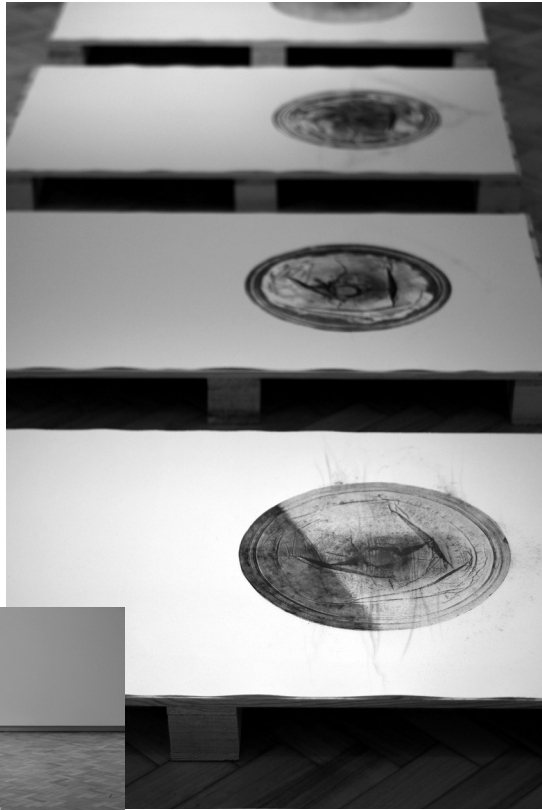
foi sim matéria e método de trabalho. Aliás, todas as componentes utilizadas usaram o mesmo modelo de função. Por exemplo, os elementos como o pigmento ou o som foram aplicados e os comportamentos ligados às realidades inerentes afirmaram-se como media e ideia para o objecto plástico final, expulsando assim a permissível instigação representativa.

Entre os objectos envolvidos para este projecto estão as ideias de gravura e de som, a técnica de impressão e os (já explicados) derivados que os unem: pressão, peso, atmosfera, apropriação e resultado.

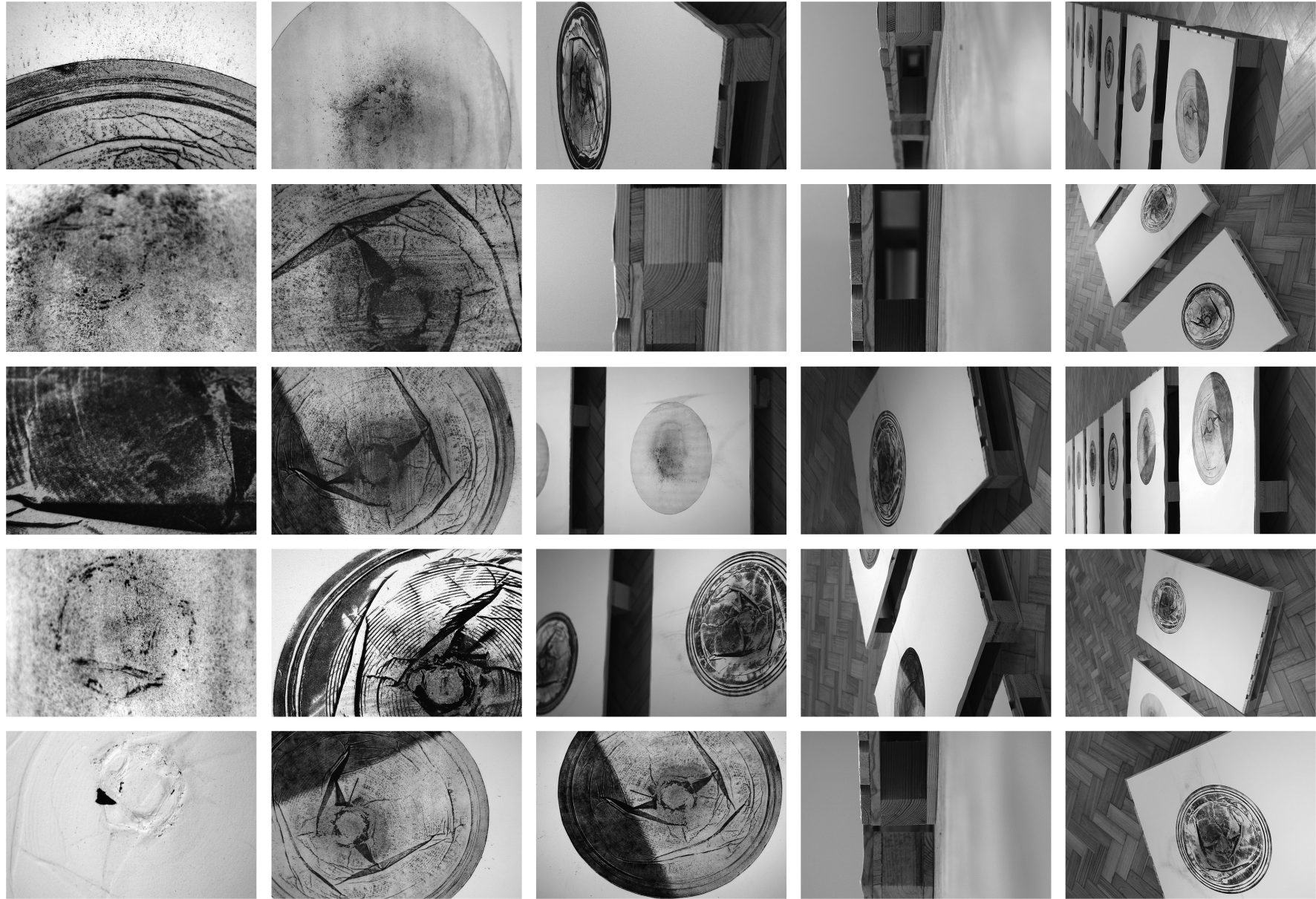
O papel acolhe e resume a execução. A tinta estabiliza as formas. O pigmento adopta e emprega a atmosfera. As paletes, enquanto objecto, replicam o peso adoptado no processo de construção. A série recusa a repetição.



62



63



S O B R E
GRAVURA

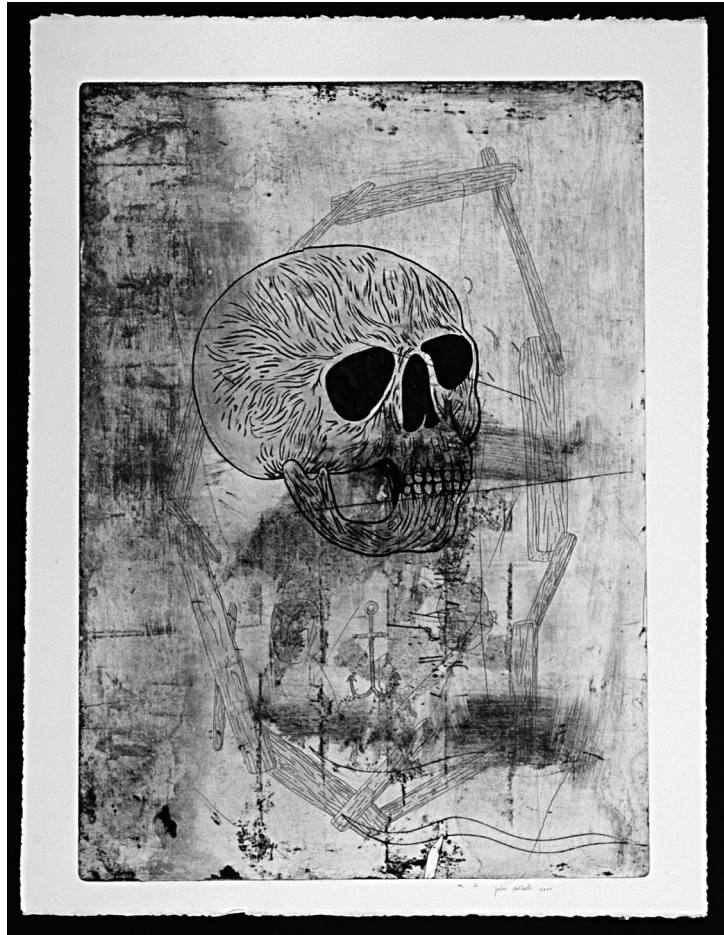
Júlio Dolbeth
Rui Vitorino Santos

O resultado da minha participação nos projetos “*Printing an then again*”, “*Huma sorte de Academia*” e “*Au front/ na frente*” ajudou a consolidar a minha relação com a gravura para além do estigma corrente associada a uma tecnologia “de impressão e reprodução”. Tentei explorar múltiplas abordagens na sua potencialidade plástica, experimentando resultados que se aproximavam do meu processo de trabalho. Tendo a ilustração como *modus operandi*, a Gravura ajudou-me a conseguir resultados na minhas narrativas e personagens, que ironicamente tentava simular em ambiente digital através da sobreposição de camadas. Interessou-me particularmente a exploração do acidente e do erro nos métodos de impressão, procurando texturas que me ajudavam a construir ambientes com densidade e expressão. Não pondo de parte a procura de uma impressão correcta enquanto abordagem técnica, interessou-me em particular recorrer a experiências que surgiam da fragilidade de meios de execução, numa estratégia de impressão, mas graficamente rico, em harmonia com as temáticas que tento abordar. Nesta perspectiva interessou-me explorar técnicas de Gravura onde a execução gráfica potenciava o acidente, recorrendo a restos de material impresso, a chapas rasuradas, à impressão a partir de embalagens *tetra pak*, conseguindo assim uma maior liberdade na exploração de formas de registo. Tentei não limitar a escolha de suportes ou de matrizes, procurando na Gravura uma estratégia laboratorial assente na exploração do meu trabalho pessoal como ilustrador.

Nas abordagens temáticas procurei definir um ponto de partida sem limitar as minhas opções circunscritas a esse mesmo tema.

Para “*Printing an then again*” a impressão em chapas de zinco recicladas, permitiu criar ambientes que sugeriam narrativas, desenhadas depois por cima a tinta da china e aguarela, criando cada desenho uma peça única e original.

Para “*Huma sorte de academia*” interessou-me a relação do meu trabalho de ilustrador com a ideia de escola ou de aprendizagem, a partir das bases. As bases seriam o desenho académico de representação, que fez parte do meu percurso quando estudante de Belas-Artes. Com ironia, interpretei esse mesmo desenho, começando pelo esqueleto, passando para o corpo muscular e por fim tendo como modelo um desenho de Henrique Pousão, parte da coleção do Museu da FBAUP. Numa das impressões, os três desenhos sobrepu-nham-se em camadas, criando uma imagem metafórica dos vários patamares de aprendizagem.



A utilização da técnica da Gravura no meu exercício de narrativas ilustradas é relativamente recente. Embora houvesse da minha parte o interesse na técnica nunca existiu anteriormente a oportunidade de a explorar. O primeiro contacto acontece com o convite para participar na exposição “*Huma sorte de academia*” e cedo se revelou uma tarefa complexa. Aquilo que me pareciam resultados espectáveis e fiáveis revelaram-se um desafio constante, onde o domínio da linha resultante da pressão da ponta seca na chapa parecia não seguir a minha vontade ou esquema pré-estabelecido.

Trabalhando normalmente com pincel no meu trabalho de ilustração, julguei que a passagem para uma ponta seca acabaria para ser um percurso fácil e direto. Contudo os sucessivos erros e a informação obtida por processos erradamente utilizados levaram-me a compreender que esta técnica de impressão possui características gráficas particulares e diferentes de registos explorados no meu trabalho.

A primeira evidência foi a necessidade de haver uma maior quantidade de estudos prévios para que a subtileza e fluidez da linha que me interessavam fossem reais na chapa e subsequentemente visíveis na impressão final. Após o controlo da linha, a etapa seguinte que erradamente me parecia não ter problema de maior, ou seja, a tintagem e limpeza da chapa, foram outro obstáculo. Conseguir executar múltiplos iguais (exigência minha) revelou-se uma tarefa árdua e impossível de alcançar.

Contudo, este processo complexo e frustrante em determinados momentos revelou-se no final bastante proveitoso em soluções para futuros projetos. Ultrapassada a barreira do domínio da técnica (elementar ainda) cedo me apercebi de que o que me fascinava na técnica era o seu carácter de imprevisibilidade, e de como este se tornava essencial na correspondência entre os pressupostos formais que queria atingir e o resultado real. Todos os diferentes cambiantes tonais alcançados nas diferentes impressões e o carácter dife-

renciador do resultado final acabou por ser a motivação para as experiências realizadas posteriormente.

Porém, uma questão continuava em aberto — encontrar um processo de aproximação à forma como desenho, caracterizada pela inexistência de estudos preparatórios elaborados. Esta questão conduziu-me à procura de um material de gravação que permitisse essa elasticidade. A embalagem tetra pak acabou por ser a solução, uma vez que permitiu, entre outras coisas, experimentar o erro, o desenho direto na matriz sem grande despendido de tempo, e a multiplicidade de elementos gráficos imprevisíveis resultantes da fragilidade do suporte.

Nesse momento, o *tetra pak* tornou-se o suporte de eleição para a produção de novas gravuras em parceria com o Júlio Dolbeth para a exposição em Arras.

Para “*Au front/ na frente*” o trabalho foi pensado e desenvolvido como projeto colaborativo. A nossa intervenção surge na continuidade do projeto “*Pandora Complexa*”, que temos desenvolvido desde 2006. O projeto inscreve-se num registo diário de publicação online, onde são construídas narrativas e personagens, por vezes inspiradas no quotidiano, em poéticas literárias ou então surgem por acidente. Ambos trabalhamos um desenho por dia de forma espontânea, criando algumas narrativas não lineares, que confrontados na página online que criámos para o efeito, sugerem novas histórias ou novas poéticas. Formalmente assumimos o projeto como um escoar de desenhos, que agrupamos lado a lado, todos os dias. Esta ligação entre os desenhos dos dois autores sugere por vezes narrativas acidentais que alimentam outras histórias ou a definição de novas personagens.

Na página online (blogue) o Rui Vitorino Santos apresenta-se sempre à esquerda e eu à direita. É a transposição deste registo formal que trabalhamos para Arras, sempre dois desenhos, um de cada um dos autores em con-

fronto, como uma imagem especular. Os desenhos representavam personagens fictícias inspiradas numa hierarquia aristocrata, como possíveis retratos da memória das pessoas que frequentavam os salões inspiradores da *Quai de Batterie*, em Arras.

Nesta mesma exposição as “*gravuras*” ocupam os dois espelhos que marcam a sala sobre a forma de desenho direto a caneta branca onde duas personagens realizadas em grande escala operam como guardiãs do sistema hierárquico.



REKISHI NO ZEN.
Representação:
GRAVURA COMO RITUAL

Rioji Ikeda



A001

“REKISHI NO ZEN” -
“HISTÓRIA DA DISCIPLINA”
(TRADIÇÃO)

Este é o título do monumento (feito de granito), em comemoração aos 200 da chegada dos primeiros russos no Japão (Adam Kirilovich Laksman em 1794)

“Água e perfume (aroma) para os mortos”:

Hoje eu gostaria de falar sobre a idéia central de meu trabalho: *“ausência e o tempo”*.
Através do método de catarse (método psicanalítico que consiste em trazer a consciência recordações), foi possível eu me re-conectar com os meus antepassados e descobrir a força interior da minha vida



A005

Este sou eu aos treze anos. Minha primeira experiência com arte foi a caligrafia, eu comecei a desenhar sozinho, sem instrução formal. Por eu ter crescido perto do mar, fui exposto a vida difícil da vila de pescadores. Salmões sazonais de Hokkaido desovavam no rio, foi então que eu comecei a me interessar pelos ciclos da vida e pela sexualidade na natureza. O Título dessa pintura é “*Mulher Grávida*”. A razão pela qual eu pintei “*Mulher Grávida*” é que ela está prestes a trazer uma nova vida, mas ao mesmo tempo coloca em questão a fragilidade da vida e traça uma linha que separa a vida da morte.



A006

Esta foto foi tirada para o folheto da minha primeira exposição individual em 1964, eu tinha dezessete anos.



A012

Este é "Atoushi" - um vestido feito com casca de árvore. Esse trabalho foi mostrado na exposição sobre Ainu em Bruxelas, na Bélgica, em 1989. Nesse trabalho a composição assimétrica e o uso da técnica Chine Colle com papel Gampi reflete o espírito do povo Ainu.



A14

Eu estive em Londres como Escolar de Assuntos Culturais Japonês (1981-1982). Este sou eu e minha esposa Keiko no pub em Londres (1981)

Rioji Ikeda



A014

Antoni Tàpies no estúdio dele em Barcelona (1982)



A018

Este é o Cabo Occhishi. “Occhishi”, significa a parte oca da base do pescoço humano na linguagem Ainu. Olhando para essa paisagem este assentamento nas terras baixas se assemelham a parte oca de trás do nosso pescoço.



A019

Em 1985 minha mãe faleceu e eu voltei para Nemuro para o seu funeral

A 0 2 0

Depois do término das cerimônias, eu visitei a vila Oechishi que não fica longe do sítio onde meu avô se estabeleceu.

Este nevoeiro do oceano momentaneamente ofusca a linha que separa o céu e a terra.





A022

Ao mesmo tempo, eu encontrei este edifício em ruínas (uma estação de rádio abandonada). E a restauração desse prédio, contribuiu no processo de reestruturação minha vida, ajudou preencher um grande vazio, restaurou minhas esperanças, e permitiu-me a dar um passo adiante.



A032

Desde que voltei do Canadá, tenho trabalhado em meu estúdio em Tóquio.
Este é o meu ateliê de gravura.

A033

Matriz



A034

Imprimindo com a prensa que eu fiz.



A035

Voltei ao meu estúdio em Oechishi novamente. Estou fazendo instalações no meio das ruínas que estão sendo restauradas.

Rioji Ikeda

REKISHI NO ZEN.
Representação:
GRAVURA COMO RITUAL



A037

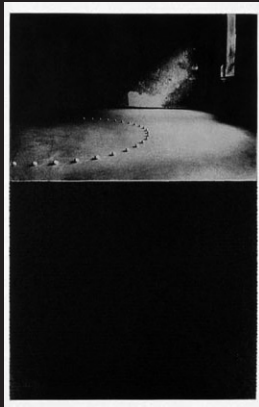
Em Meu estúdio em Occhishi.



A038

Em Meu estúdio em Occhishi.

A040

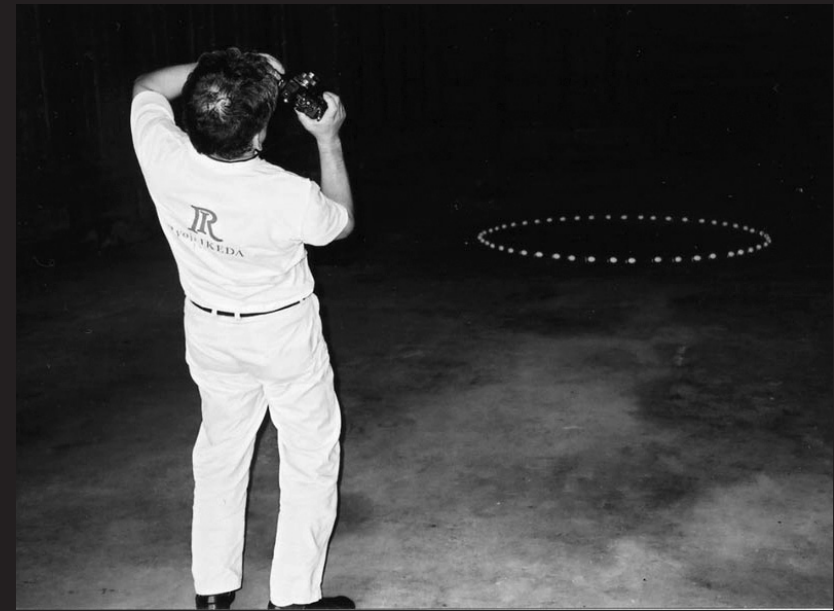


Ware House Time Installation for the Darkness of the Paper (Instalação para a escuridão do papel).

Nesta Instalação, eu usei os ovos que representam o símbolo dos ciclos da vida, as velas representam o passar do tempo, e para entender o tempo, a escuridão é necessária. As pedras indicam a posição.... o âmbito é cíclico. Para criar esta Instalação, eu adicionei a minha memória como se fosse um o ato infantil a criar um círculo de objetos a fim de transmitir uma consciência que está desaparecendo.

Eu não mostro minha instalação diretamente para outras pessoas, eu fotografo-as para reproduzi-las através da gravura.

Rioji Ikeda



A043

Installation for Dialogue with Circle



A044

Dialogue with Circle



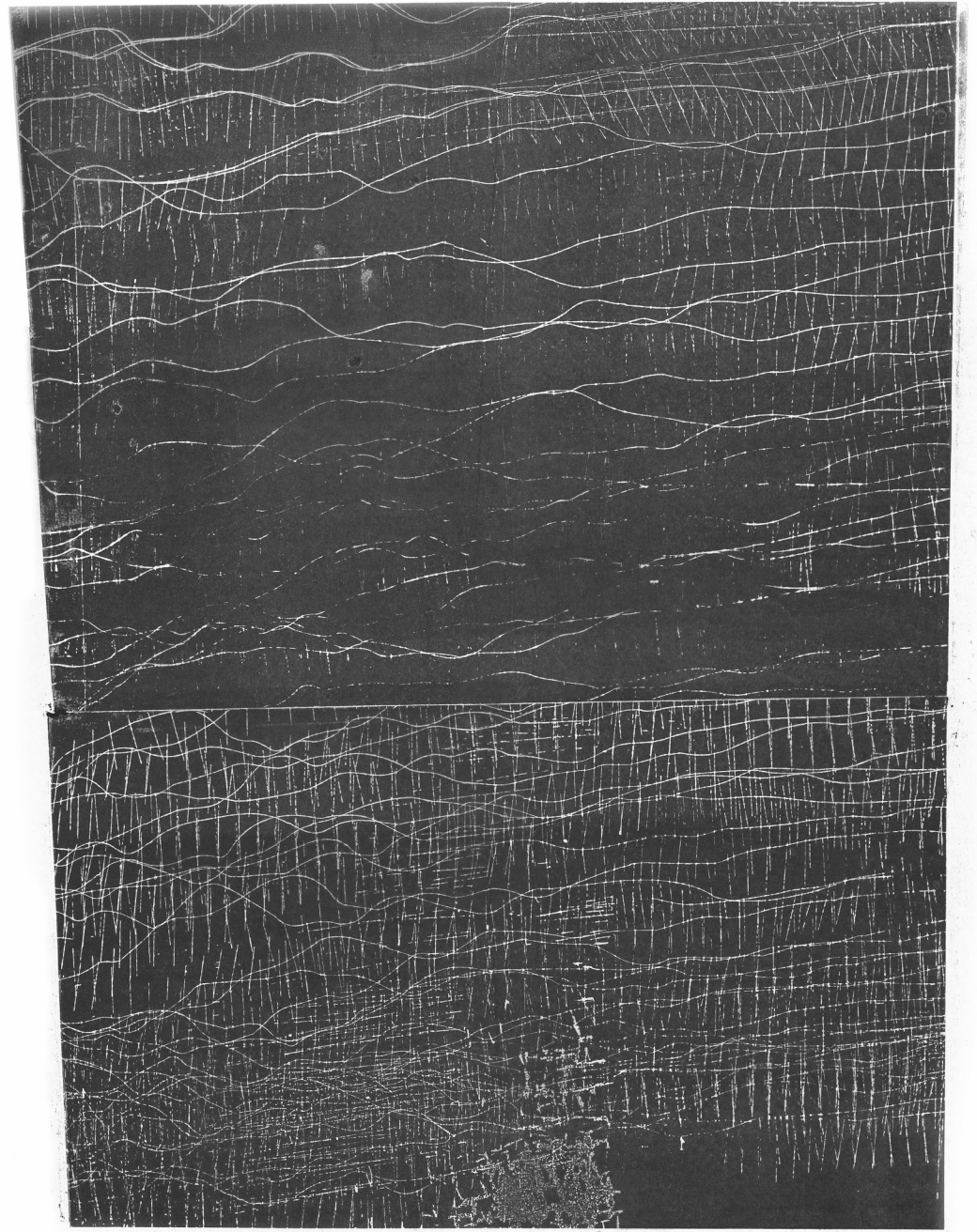
A048

Paisagem ao pôr do sol



A049

Foto do professor Ryoji



GLASS AND ARCHITECTURE
AN ONGOING DIALOG

Celina Szelejewska

*Glass has a very long
history and many facets.*

Glass production was already known in Egypt and Mesopotamia. In Greece and Rome hollow glass as well as flat glass and mosaic stones were already known and manufactured. Window glazing was common in the villas of the upper class people. It is common knowledge that first stained glass windows were found in Persia. During the Middle Ages magnificent stained glass windows in Gothic cathedrals in France, Germany, England and other European countries were manufactured. The interaction between light and coloured glass is fascinating until today. Since the Middle Ages we can find examples of stained glass also in secular areas.



Nevertheless, church buildings were the traditional places for glass art. But with the Art Nouveau period, stained glass emerged from churches into

public spaces forever. From that time on stained glass and glass art in general have developed enormously.

The First and the Second World War did very big damage to glass windows. The need to repair destroyed glass or create new stained glass windows was large. We all know the brilliant works of Marc Chagall, Henri Matisse and Gottfried von Stockhausen.

After World War I there was a breakthrough in the history of glass manufacturing. So glass tempering, which makes glass stronger was invented. In the 1950s, the float glass process, also known as the Pilkington process has been invented. Glass made by this process is almost completely flat and shows no distortion or optical defects. (Today Float Glass can be supplied in the size of 3.21 m x 6.00 m).

Thanks to technological progress, glass has changed in terms of color, texture and size.

New manufacturing techniques guarantee protection against heat, noise and fire. We also have a variety of glass techniques like traditional glass painting, etching, and contemporary glass techniques: airbrush sandblasting, screen printing, digital printing bending, fusing and many others more. Also bonding of different glass types with different bonding methods is no longer a problem.

This progress changed building design and expanded the opportunities for glass artists to an enormous extent.

The dialogue between glass and architecture, art and technology is an ongoing process and brings amazing results. Glass can be used almost everywhere: in schools, hospitals, offices, airports and bus stations also as a facade or window, an illuminated glass wall, ceiling, dome, or a photovoltaic system.

We can truly say that glass is one of the most fascinating materials in architecture.

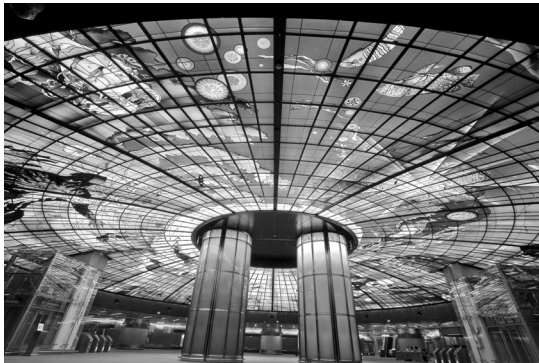
Like most art forms, architectural glass can play a decorative role, or it may even be a tool for a strong artistic statement and expression. A glass artist can decide whether his work is focusing more with design on a certain theme where a certain subject plays an important role. Or he is more concerned on

the light shining through the glass and transforming it. This way light changes the room and creates a totally different atmosphere and a new character.

Who is a glass artist? Someone who knows many glass processing techniques and uses his skills and his technical knowledge to design and execute Glass art pieces? Or someone who does not take part in the creation of new glass art pieces but is creating only the artistic designs? I think both because many painters and graphic artists are or were involved in glass art profession, for example, Marc Chagall, Henri Matisse, in XXI century Marcus Lüpertz and Gerhard Richter. Their works are well known and admired.

*Working with glass is not
easy but very exciting!*

The design of glass art is problematic. It is not easy to show on piece of paper how light and entire room atmosphere is transformed by the glass and has great effects on the surroundings.



*Light is a very important
factor in glass art.*

Is the art work highlighted by sunlight and what kind of sunlight? From: east, west, south or north? Or is the art piece back lit and how strong? Are there

any objects like trees or buildings behind the art piece, or is it standing free? Selection of glass, its transparency or density, glass processing techniques and design – all of this has an impact on how light and glass art work together.

Many artists use 3D computer animations to give their customers an idea how the finished art glass will look like and how it works in the chosen space.

The size of the project, variety of glass types and their processing techniques might cause problems for the artists who cannot handle glass as easily as paper or canvas. To find an optimal solution for their projects artists and architects often depend on the help of glass studios who have the necessary “know-how” in working with glass. This system lets artists focus more on design rather than deal with the secrets of glass crafts. An experienced team of artisans supports the artist and helps him to translate his ideas into glass. They assist selecting of glass and choose the right glass processing technology and if necessary help with the installation of the finished art piece.



For almost 11 years I worked Derix Glasstudios in Germany as a glass painter and assistant to many glass artists. It was a pleasure and a very interesting experience for me to work having been involved in so many architectural glass projects.

The Studio was founded in 1866 and employs over 60 artisans who work with glass with a great passion.

In my presentation I would like to show you some of those international architectural glass projects, all made at Derix Glasstudios in Germany. I would like to share with you the fascination of glass.

**LA ENSEÑANZA DEL LIBRO
DE ARTISTA EN LA
FACULTAD DE BELLAS
ARTES DE MADRID**

Marta Aguilar Moreno

El libro en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en estos últimos años ha adquirido un auge considerable. Se puede decir que en la mayoría de las disciplinas artísticas que se imparten, el libro está presente en su metodología. Su presencia ya era relevante en los planes antiguos de Licenciatura y Doctorado pero actualmente, en el Grado y el Posgrado, forma parte de la actividad autónoma del alumno en la mayoría de las asignaturas de dibujo, grabado, pintura, escultura y diseño. Todos estos distintos campos artísticos tienen un soporte común: el libro. Teniendo en cuenta que la tipología del libro es muy amplia y que cada alumno crea su libro a partir de los conocimientos impartidos en sus aulas, con las herramientas propias de cada disciplina, es de destacar la importante labor creadora que se está generando en torno al libro. Se ha convertido en un importante estímulo para los procesos experimentales y la valoración crítica de los mismos, así como para potenciar las competencias y habilidades del alumno.

El Libro Blanco de la Agencia Nacional de la Evaluación de la Calidad y Acreditación, en el diseño de planes de estudio y títulos de grado dentro del programa de Convergencia Europea, establece las competencias profesionales concretas que el alumno debe alcanzar. Muchas de las destrezas, habilidades y competencias son desarrolladas con la realización de un libro... *“la capacidad de desenvolverse en el trabajo profesional como artista; la capacidad de comunicación; conocimientos básicos de las técnicas de producción artísticas; conocimientos teóricos generales y del arte contemporáneo; la habilidad de la percepción e interpretación; la capacidad de trabajo independiente y en equipo; la capacidad de estudio y experimentación constante; la capacidad crítica y discursiva; la capacidad de desarrollar y realizar un proyecto personal o en equipo; la capacidad de autoconfianza; entre muchas otras”*¹.

Debemos considerar que el libro no es un simple soporte, sino un auténtico campo de creación. A los docentes corresponde establecer los objetivos en torno a la creación artística del libro, trasladando al alumno un conocimiento profundo de la forma; cómo se origina, cómo se desarrolla y cuáles son las cualidades significativas que coadyuvan a formar la propuesta personal del alumno; desarrolle la capacidad y habilidades instrumentales para representar los conceptos y la realidad de modo analítico, sintético y expresivo; y se inicie en las técnicas, recursos y procedimientos utilizados en la arquitectura propia del libro.

A nadie escapa que nos encontramos en tiempos de cambios muy profundos. En los primeros años del siglo actual, con la expansión de internet, aparece una nueva forma de intervención en el libro materializándose el soporte tradicional en tecnología. ¿Quién no ha oído hablar de la lucha vertiginosa entre la revolución tecnológica y el libro tal como lo hemos conocido desde la infancia?, o ¿Quién no ha oído que el libro tradicional está destinado a desaparecer? Nada más lejos de la realidad. Las nuevas generaciones de alumnos se desplazan por los pasillos con sus portátiles o sus tabletas cada vez más ligeras bajo el brazo, pero ninguno renuncia al placer de crear un libro, a la manera artesanal, desde cualquiera de las diferentes modalidades. La creación de un libro resulta ser un proceso creativo y artístico donde el alumno establece su propio lenguaje como forma de expresión valiéndose de un proceso, lo que cambia es el concepto en cuanto a forma y contenido por lo que el libro adquiere múltiples variantes; entre ellas están las de **libro único, libro seriado, libro de artista, libro objeto, libro digital, libro escritura, libro de acumulación, colección o inventario, libro de imágenes, libro parasitado, libro intervenido o reciclado, libro táctil, libro manuscrito, libro de viajes, libro efímero, libro-instalación, flip-book...** diferentes en cuanto a ideología, formato, temática, soporte o técnicas artísticas.

Normalmente la metodología utilizada por los docentes permite al alumno la libre elección en cuanto a forma con la que quiere desarrollar su propuesta por lo que se genera un seguimiento individualizado, creativo y activo

donde se profundiza, con la investigación y la experimentación, en el conocimiento de la tipología específica escogida. La planificación dirigida permite obtener un trato directo orientativo para que el alumno desarrolle su propia línea evolutiva personal.

Una propuesta docente en vías de desarrollo, que mira al futuro pero que ya es realidad, interesante de proponer, es la construcción de un libro de artista colaborativo. El nuevo perfil del alumnado, acostumbrado al impacto de las nuevas tecnologías de la información, y muy en particular de la red de redes, hace inevitable la actualización de los medios de creación, por lo que es interesante reconducir la educación artística hacia la cultura digital.

Los propios alumnos se construyen su identidad digital utilizando las herramientas de comunicación, difusión, comercio, producción y edición que tienen a su alcance. Sitios web, blog, newsletter, Twitter, Facebook o Google+, LinkedIn, Youtube, Vimeo, Flickr, Myspace y muchísimas otras le proporcionan una identidad online donde el alumno deja de tener una identidad individual e intransferible para convertirse en un individuo socializado, perteneciente a un colectivo, donde va a elaborar proyectos con otras personas. Por ello la propuesta de realizar una plataforma de encuentro para la realización de un libro de artista colaborativo resulta atractiva para reconducir la creación del libro hacia nuevos campos de experimentación.

Los libros colaborativos se producen a partir de los contenidos aportados por autores voluntarios a través de herramientas de edición on-line. El papel del docente podría ser el de supervisar, corregir y unificar los contenidos de las aportaciones realizadas por los alumnos. Sería el coordinador del libro y dirigiría la estructura del mismo.

El eje central de la propuesta docente es compartir y habilitar a que otros compartan contenidos, en sus blogs, en distintos espacios virtuales, ganando en difusión y enriquecimiento colectivo. De este modo el alumno necesita trabajar en equipo con lo que conlleva activismo, debate y participación. El alumno se acostumbra a socializarse tratando los temas a través de los foros donde se crean espacios de discusión y colaboración.

No obstante lo anterior, no se pretende renunciar al encanto de disfrutar de la arquitectura del libro, su anatomía, la definición y el estudio de cada una de sus partes; los diferentes papeles y la variedad de calidades existentes según su fabricante; de sentir el tacto que tiene el papel hecho a mano; del rastro que deja la incisión de un tipo impreso manualmente; del olor que desprende la tinta incrustada en el papel después de años sumergida entre sus fibras; del valor de la estampación, la correcta maquetación, el significado de una encuadernación original, la importancia que adquiere el justificar la limitación de una tirada y todo el lenguaje que la rodea que hace que el libro adquiera una identidad propia. Sinceramente, no creemos que el libro digital vaya a remplazar al libro analógico, sino todo lo contrario, va a convivir con un libro renovado, apostando por la fusión entre las tecnologías más avanzadas y el empleo de los métodos artesanales.

Actividades que se generan en torno al libro

El libro no solo se realiza como actividad propia de cada asignatura sino que su enseñanza es reforzada con jornadas y seminarios realizados en torno al libro, simposios, conferencias, talleres monográficos impartidos por expertos en la materia, muestras en los espacios expositivos de la facultad y fuera de ella, participación en ferias, intervenciones... sin duda el libro está presente de forma muy activa en la facultad.

LAMP Grupo de Investigación UCM “El libro de artista como materialización del pensamiento” del que soy miembro activo, lleva varios años organizando actividades, jornadas, exposiciones y diferentes eventos relacionados con el libro, planteando una línea de trabajo que permite desarrollar concep-

tos e intercambiar experiencias transmitiendo y fomentando en los alumnos la investigación en el libro. A través de la publicación *Cuaderno sobre el libro*, editada por el Grupo, se puede conocer algunos de los eventos que se han realizado en torno al libro en estos últimos años: jornadas sobre el papel como soporte², jornadas sobre encuadernación básica³, la exposición titulada *Una mirada al libro. Objeto, imagen, texto* que permitió disfrutar de una amplia selección de libros de diferentes formatos y características realizados en su integridad por los alumnos de Burg Giebichenstein, Facultad de Bellas Artes y Diseño de Halle, Alemania. Al hilo de la exposición se organizaron jornadas y actividades bajo el título *Una mirada al libro. Procesos y técnicas; Coleccionismo y mercado*⁴.

La participación en la II Edición de Arts Libris. Fira del Llibre d'Art i Disseny de Barcelona, con la iniciativa *Hoy y mañana del libro como objeto de arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid*, aclaró el estado actual y el planteamiento futuro del libro de artista en la facultad. Una selección de libros de autor de los fondos gráficos de la Facultad de Bellas Artes, de los miembros de los grupos de investigación y de los alumnos que pasaron por sus aulas, formaron parte visible del estudio, la práctica, el coleccionismo y la conservación del libro en la facultad.

Con el fin de fomentar y dar a conocer los trabajos realizados por las nuevas generaciones de alumnos y tras los positivos resultados obtenidos, este año se volverá a participar en la feria Arts Libris de Barcelona del 17 al 22 de abril de 2012 y en la nueva convocatoria Mas Que Libros, la I Feria del Libro de Artista que tendrá lugar en Madrid del 22 al 24 de junio de 2012.

Un lugar expositivo dedicado al libro de artista y al objeto como libro es la Sala de Exposiciones de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Este espacio está situado en el pasillo de acceso a la Sala de Lectura en el que se encuentran las preciosas vitrinas procedentes de la antigua biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. **Se trata de una iniciativa** creada por el Profesor de Teoría de la Comunicación, Luís Mayo, y la Directora de la Biblioteca, Ángeles Vian. Acogen fundamentalmente **trabajos de alumnos y profesores** de la Facultad de Bellas Artes, aunque el proyecto

de la Biblioteca está abierto a todos aquellos que se interesen por el **libro como soporte de expresión plástica. Ejemplo de ello son las múltiples exposiciones de intercambio de alumnos de facultades de Bellas Artes de toda España y el extranjero.**⁵

En colaboración con la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, se han llevado a cabo varios proyectos expositivos en los que el protagonismo incidió en los libros realizados por alumnos y profesores de la Facultad de Bellas Artes. Es de destacar la exposición *Arte en libro. Libros de artista complutenses*⁶, una antológica de libros de artista coordinada por Luis Mayo donde se permitió conocer la importancia simbólica del libro en el arte complutense contemporáneo y la multiplicidad de técnicas que se emplean para su realización.

También el libro es citado en Proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente. Futuros proyectos expositivos en colaboración con la Biblioteca Histórica están previstos para el próximo otoño, donde se mostrarán trabajos y obras artísticas de alumnos y profesores estableciendo un diálogo con los incunables y volúmenes de valor incalculable de la Biblioteca Histórica bajo el concepto estético de lo invisible en el arte y en la medallística contemporánea.

Por lo apuntado resulta obvio que el libro supone una herramienta fundamental para el aprendizaje y el desarrollo sensorial y cognitivo de los alumnos. A los docentes nos corresponde facilitar la adquisición de destrezas, habilidades y competencias que ayuden al pleno desarrollo de la capacidad del alumnado.



- 1 **Libro Blanco. Títulos de Grado en Bellas Artes / Diseño / Restauración.** Agencia Nacional de la Evaluación de la Calidad y Acreditación. Junio, 2004.
- 2 Sánchez Campos, V. 2009: **El papel como soporte.** LAMP, Cuaderno sobre el libro, nº 0. Madrid: Grupo de investigación de la UCM “El libro de artista como materialización del pensamiento”.
- 3 Del Cura de la Torre, M.C. 2009: **Tres técnicas de encuadernación para un libro de artista.** LAMP, Cuaderno sobre el libro, nº 0. Madrid: Grupo de investigación de la UCM “El libro de artista como materialización del pensamiento”.
- 4 Hidalgo de Cisneros Wilckens, C. 2009: Al hilo del libro alemán. Exposición, jornadas y actividades en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. LAMP, Cuaderno sobre el libro, nº 0. Madrid: Grupo de investigación de la UCM “**El libro de artista como materialización del pensamiento**”.
- 5 Para más información consultar: <http://www.ucm.es/BUCM/bba/12153.php>
- 6 Para más información consultar: <http://www.ucm.es/BUCM/foa/38411.php>

1912/2012 – PRIMEIRO MOMENTO

LIVROS DE ARTISTA EM PORTUGAL (1912/2012)

Ana João Romana

Fazendo um possível percurso pelos três momentos chave do *Livro de Artista em Portugal* e começando no início do séc. XX – o primeiro artista português que pensou no livro como suporte de uma obra de arte foi Amadeo de Souza-Cardoso. Em 1912 realiza *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, álbum de exemplar único, contém desenhos e o conto manuscrito por Amadeo, a partir do original de Gustav Flaubert¹.

Flaubert escreveu em 1877 *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, baseado nos vitrais do séc. XIII da catedral de Rouen (terra natal do escritor).² Fascinado pela história, abundante no imaginário sobre a Idade Média, os temas de caça e os elementos de encantar³; Amadeo vai copiar todo o texto a pincel e organizar no formato codex uma série de desenhos. Seguindo a lógica convencional do livro:

- a capa tem as letras do título desenhadas a aguada com pincel, com a cor de sangue, “*A mesma cor será dada às pesadas gotas de sangue que mancham a folha onde se descreve o parricídio*”. (Alfaro, p.13)⁴
- o papel de guardas é marmoreado, estilo penas de pavão, em vermelhos escuros pontuados por laranja, verde e azul prússia.
- o frontispício é como um símbolo heráldico. Amadeo projetou outro frontispício que não utilizou.
- seguem cinco páginas onde Amadeo explora a tipografia a dourado e negro.
- os desenhos de apresentação das personagens, também a dourado e negro, pela sequência do conto: rei/pai, rainha/mãe, eremita, Julião em jovem, Julião caçador, rei sogro de Julião, Julião e a esposa, Julião guerreiro, Julião santo e Julião morto em ascensão aos céus.
- o texto caligrafado, com desenhos à volta. Cada página é diferente, explora grafismos de relação texto-imagem, por vezes próximo de um livro medieval de iluminuras, mas de desenho mais sintético.

Quando Amadeo de Souza-Cardoso executa este livro ele está de férias na Bretanha, durante os meses de julho e agosto, hospedado no Hotel du Lion d'Or⁵. Amadeo tinha saído de Portugal em 1906 rumo a Paris. Esta cidade imana atraía inúmeros artistas do mundo inteiro, que se concentravam no bairro de Montparnasse, o contato entre artistas é muito próximo – partilham ateliers, encontram-se nos cafés, onde fazem as suas tertúlias, e visitam as exposições uns dos outros. O jovem Amadeu, que também vive em Montparnasse, vai saber tirar todo o partido deste ambiente cultural de Paris.

No ano seguinte, 1913, uma artista amiga de Amadeo – Sonia Delaunay vai publicar aquele que é considerado o primeiro livro de artista do período das vanguardas do início do séc. xx⁶. Sonia Delaunay em colaboração com Frédéric-Louis Sauser, que toma o nome de Blaise Cendrars, é autor do texto para *La prose du Transsibérien et la petit Jehanne de France*. O texto foi impresso em tipografia e descreve o longo percurso do transiberiano, desde que deixa a estação de Montmartre. Para enfatizar esta ideia de percurso os autores escolhem o formato de leporello (livro em forma de harmónio), na vertical, quando aberto atinge dois metros. O projeto inicial foi pensado para uma edição de 150 exemplares, que unidos atingiam a altura da Torre Eiffel. Mas esta edição nunca chegou a ser concluída⁷.

Em 1914 Marinetti, artista fundador do Futurismo, também irá editar várias publicações. Estes exemplos são reveladores de como o trabalho de Amadeo de Souza-Cardoso estava localizado nas vanguardas – como pioneiro.⁸

1912/2012 – SEGUNDO MOMENTO

O segundo momento marcante acontece no final dos anos 50, com as publicações dos kwy. Entre 1958 e 1967 um grupo de artistas, portugueses e estrangeiros, a viver em Paris vai publicar doze revistas⁹. Os mentores destas revistas são Lourdes de Castro e René Bertholo. A eles junta-se Costa Pinheiro, Escada, João Vieira, Gonçalo Duarte, Christo e Jan Voss. Este grupo toma ao nome de kwy por estas serem as letras que na época não existiam no alfabeto

português e serviam de iniciais para: *ká wamos yndo*, humor e ironia como resposta de artistas que optam por sair de Portugal em plena ditadura. Além dos membros deste grupo foram convidados outros artistas, escritores, poetas, críticos e historiadores para colaborarem nas publicações.

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

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

(Castro, in Acciaiuoli, p. 164)¹⁰

As revistas eram impressas em serigrafia pela mão dos artistas, no apartamento do casal Lourdes de Castro e René Bertholo.

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

Em 1960 o grupo kwy realiza uma exposição na Fundação Calouste Gulbenkian e lança o número 6 da revista, mas não há reconhecimento por parte da crítica e do público português. Após este episódio o grupo edita o número 7 da revista apenas em língua francesa e aposta na distribuição internacional, em livrarias da Alemanha, Paris, Londres, Amesterdão, Bruxelas, S. Paulo e Nova Iorque.

Durante os anos seguintes, os elementos dos kwy estão cada vez mais focados nos seus trabalhos pessoais. Em 1963 é lançado o último número da revista, chamada kwy 12: *“Album”*, impressa em offset, numa edição de 300 exemplares. *“Album”* é composto por cinquenta e quatro postais perfurados,

que podem ser destacados e enviados. Este formato relembra o objetivo inicial da revista – ser um meio de correspondência entre amigos que vivem em países diferentes. Este número mantém o espírito original de inclusão de diversas contribuições¹¹. No editorial o grupo escreve que devido à superstição não sabem quando será editado o número 13.¹²

Enquanto os KWY vão publicando a sua revista, a nível internacional está-se a começar a definir o termo *Livro de Artista*. A partir da década de 60, esta disciplina artística caracteriza-se pela democratização do livro como obra de arte. Isto deve-se à acessibilidade dos meios de impressão, juntamente com a vontade de ultrapassar os limites da galeria de arte, o que leva ao desenvolvimento do Livro de Artista como categoria artística autónoma.¹³ Lucy Lippard, é uma das pioneiras na teoria sobre o livro de artista e vai defini-lo mais tarde da seguinte forma: “*Pode-se sempre cair na definição duchampiana: é um livro de artista se um artista o fez, ou se um artista diz que é*”.¹⁴

1912 / 2012 – TERCEIRO MOMENTO

O terceiro momento do Livro de Artista em Portugal é o atual¹⁵. Este momento caracteriza-se por um incremento da prática artística mas uma ausência de teoria. Assistimos a um crescimento vital e variado por parte de uma geração nova de artistas, colecionadores, editores, livreiros e docentes. Por outro lado esta categoria artística continua a ser desconhecida do público português.

As principais coleções pertencem a instituições de carácter museístico: a Biblioteca da Fundação de Serralves e a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. A Biblioteca da Fundação de Serralves está vocacionada para livros de artista internacionais, a partir do pós II guerra mundial. A Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian tem um interesse crescente pela área das publicações de artistas portugueses contemporâneos.

Algumas das actuais editoras especializadas em Livros de Artista são: Braço de Ferro, Pierre von Kleist, Oficina do Cego, Ghost Edições, Atlas Projectos e Bypass.

Os actuais livreiros especializados em publicações de artistas são: Inc. Livros e edições de autor, A Estante, STET, Tijuana e a Livraria da Culturgest.

No ensino artístico universitário a disciplina de Livro de Artista está incluída no plano curricular da licenciatura em Artes Plásticas da Escola Superior de Artes & Design das Caldas da Rainha, lecionada por Ana João Romana e na Escola Superior Artística do Porto, lecionada por Isabel Carvalho.

Dada a imensidão de publicações por parte de artistas portugueses contemporâneos, ficam aqui três exemplos recentes, reveladores da diversidade de aproximações ao *objeto livro*¹⁶. O primeiro exemplo é da minha autoria, as outras duas obras pertencem à minha coleção de livros de artista.



Matinha é um projecto em colaboração entre Ana João Romana e Susana Anágua, que combina referentes próprios ao trabalho de cada uma: indústria, memória e lugar.

Desta colaboração resulta uma caixa/arquivo composta por um conjunto de fotografias e um vídeo, ambos percorrem um gasómetro desactivado de Lisboa, onde foi criada uma intervenção site-specific.

Para esta intervenção *site-specific* reuni uma colecção de memórias de pessoas que trabalharam nos gasómetros da Matinha, antiga fábrica de gás na zona oriental de Lisboa. A partir de entrevistas, os trabalhadores relembraram memórias ligadas ao lugar, depois tornadas pequenas estórias. Tento escrever sobre estas memórias dando um carácter visual, i.e., como um guião cinematográfico, sobre o que podia estar no ecrã.

Estas estórias foram posteriormente impressas em vinil e instaladas sobre um gasómetro¹⁷. A caixa/arquivo contem fotografias que documentam a instalação de estórias e um vídeo realizado por Susana Anágua, de registo do percurso circular do gasómetro.



Isabel Baraona editou em 2011 dois dos seus *Diários*, como descreve a própria autora: são livros constituídos por uma série de auto-retratos, desenhados

diariamente, compilados na forma de codex e impressos em offset. Algumas páginas são posteriormente intervencionadas com colagens, costuras, frases, carimbos (com figuras retiradas dos desenhos da autora realizados ao longo de vários anos). Estas intervenções tornam cada exemplar único¹⁸. A autora editou cerca de sete livros em três anos, sempre no formato próximo do livro de bolso. A marca que atravessa todos os seus livros é a da artista como contadora de histórias, umas são autobiográficas outras são ficcionadas. O livro é o objecto que melhor permite explorar a ideia de narrativa e, simultaneamente, possibilita uma maior circulação destas histórias.



Patrícia Almeida desenvolve o seu trabalho na área da fotografia, em 2011 publica a segunda edição do livro *All beauty must die*, em colaboração com David-Alexandre Guéniot, pela Ghost Editions. Esta edição reúne uma capa impressa em serigrafia com um miolo impresso em riso e offset. As imagens são exploradas a preto e branco, em alto contraste, tomando a inspiração de uma fanzine.

O livro resulta de uma exposição com o mesmo título, que integrava o prémio BES photo 2009, patente no Centro Cultural de Belém. O projeto *All beauty must die* parte de uma canção interpretada por Nick Cave com Kilie Minogue *Where the wild roses grow* (1997) sobre um homem que mata a sua amada para preservar a memória da sua beleza, porque vive obcecado com a ideia desta beleza se perder. A partir deste referente Patrícia Almeida fotografa jovens que frequentam festivais de música, em ambientes edíficos cercados pela natureza, estes jovens tornam-se personagens que quebram com a tranquilidade do cenário e simultaneamente evocam o seu lado romântico.

Durante a exposição no Centro Cultural de Belém o visitante era convidado a deixar um comentário num post-it nas paredes de uma das galerias. A partir da recolha e seleção de comentários estes foram editados no livro, tornam-se texto intervalado com fotografia.

Este breve percurso por três momentos da história do livro de artista em Portugal revela, que embora esta categoria artística tenha poucos antecedentes em contexto nacional, existem artistas que nos anos 10 e 50 estavam a par com os pioneiros do livro de artista a nível internacional. Amadeo de Souza-Cardoso a par com Sonia Delaunay ou Marinetti. Os kwy a par com as primeiras edições de Dieter Roth ou Ed Ruscha. A actividade de ambos – Amadeo e kwy parte de Paris, o que também é revelador da importância que teve o sair de Portugal e o desenvolver trabalho no contexto artístico mais efervescente da época.

Destes cem anos de publicações de livros de artistas portugueses, atualmente vive-se o momento mais intenso, por parte de artistas, colecionadores, editores, livreiros e de um público que se está a conquistar.

Entre os três momentos aqui desenvolvidos existe todo um território ainda por explorar.

- 1 É possível termos acesso a este livro graças à edição fac-similada do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, publicada em 2006.
- 2 O conto de Flaubert termina com o seguinte parágrafo: “*Esta é a história de São Julião Hospitaleiro, mais ou menos como é contada num vitral de igreja, na minha terra*”. P.382
- 3 Dado o fascínio que Amadeo sentiu pela história segue o seu resumo:
Flaubert conta-nos a história de um rei e uma rainha, de um reino abastado, que aguardam pelo nascimento do seu primeiro e único filho – Julião. Na festa do nascimento existem duas premonições: um eremita diz à mãe que o filho será santo, um Boémio diz ao pai que haverá muito sangue. Ao crescer Julião ganha um grande gosto pela caça e simultaneamente por sangue, é vencedor de inúmeras batalhas. Durante uma caçada, depois de ter atingido um veado, o animal lança uma premonição a Julião – matará os seus pais. Julião decide afastar-se da família, percorre terras distantes sempre em combate e ajuda um rei a vencer uma batalha, este dá-lhe em troca a mão da sua filha. Depois Julião volta para a guerra. Durante vários anos os pais de Julião procuram-no. Já velhos e pobres, porque perderam todo o seu dinheiro durante a longa jornada em busca do filho, encontram o castelo onde ele vive. A esposa de Julião, depois de perceber quem eles são, oferece a sua cama para que possam descansar essa noite. Quando Julião volta, ao sentir o corpo de dois estranhos na sua cama mata-os. Depois deste trágico acontecimento Julião expõem-se às maiores violências, mas não morre. Numa ocasião decide ter como missão ajudar as pessoas a atravessarem um rio muito forte. Um dia surge um leproso que pede a Julião que o leve na sua barca. Chegados à outra margem o leproso diz que tem muito frio, Julião faz tudo para o aquecer – acende o lume, cede as suas roupas; até que o leproso lhe pede que o aqueça com o seu corpo boca com boca, peito com peito. Nesse momento Jesus Cristo leva Julião para o céu.
- 4 AAVV, *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006
- 5 (coord. Ed.) Freitas, Helena; Alfaro, Catarina e Rosa, Manuel, Amadeo de Souza-Cardoso – *diálogo de vanguardas*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006
- 6 Drucker, Johanna; *The century of artists' books*, Granary Books, N.Y., 1995
Moeglin-Delcroix, Anne; *Esthétique du livre d'artiste*, Éditions Jean-Michel Place/
Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997

- 7 As imagens são pintadas a aguarela, com stencils, por Sonia Delaunay, com cores leves no lado do poema e fortes no lado onde expande a imagem. As formas são do Orfismo, movimento artístico criado pelo casal Delaunay, influenciados pela teoria da cor de Chevreul. O círculo é simbolicamente o disco solar, decomposto nas várias cores, fragmentado de forma dinâmica e pintado na paleta de cores quentes e frias.
- 8 Também em 1912 Amadeo de Souza-Cardoso edita o álbum *XX Dessins*.
- 9 Embora a produção dos KWY seja de revistas e não de livros, está no reino das publicações de artistas. É um projeto editorial alternativo e independente. Cada revista é uma edição especial com várias contribuições e editores; é também uma revista objectual.
- 10 Acciaiuoli, Margarida (Ed); KWY Paris 1958-1968, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001
- 11 Uma das contribuições é de Blaise Cendrars, o autor do poema *La prose du transsibérien...* editado com Sonia Delaunay e referido no Primeiro momento deste texto.
- 12 Aarons, Philip; Roth, Andrew (Ed); *In numbers - serial publications by artists since 1955*; PPP Editions, Zurique, 2009
- 13 São referência: na década de 50 os livros de Dieter Roth e na década de 60 os livros de Ed Ruscha.
- 14 LIPPARD, Lucy. “*New artists’ books,*” in *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. by Joan Lyons (Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop, 1985), p. 53. Em FORD, Simon. *Facing the page*, Estamp, Londres, 1993, p.5
- 15 Sem esquecer os antecedentes – em Portugal, nos anos 70 são editados alguns livros de artista pela da Galeria 111. E nos anos 80/90 pela Galeria Diferença, estas edições estão maioritariamente ligadas à poesia visual.
- 16 Esta escolha está focada nas artes plásticas. Muita da produção de livros de autor em Portugal está orientada para o design gráfico, a ilustração, a banda desenhada e a fotografia.
- 17 Jonathan Miles escreve no catálogo da exposição: “*The inscription of words are imbued with the formal elegance of a grave stone marking the place of the departed but the moving image is a search of other signs that cannot be marked or memorialised. It is as if two different parts of the psyche are being staged, one that goes downwards in order to excavate the deep reserve of feeling, the other occupying the optical realm and thus what is distinct or separate*”.
- 18 *Diários*, Isabel Baraona, edição da autora, 2011
2 volumes, impressão offset, páginas intervencionadas manualmente, o que torna cada livro um exemplar único, 24x18cm (cada um)

**THE PRINTMAKER AND
THE CHALLENGE OF THE
EDITIONED BOOK**

Jim Butler

Since the 1960s, the bookwork or artist's book has become increasingly important in the mainstream of art practice. While this rise to prominence of printed multiples opens up new possibilities, it presents particular problems for the printmaker, especially those working with non-digital media. The development of the concept of an original limited edition print in the late 19th century established an artistic and economic framework for artist printmakers which is still largely valid today. This article considers how this framework might apply to artist printmakers working in book form.

**THE PRINT AS A
WORK OF ART**

Printmaking is reproductive – a technical means of reproducing and disseminating visual images. While this technology continues to evolve, and is now dominated by digital reproductive methods, relief printing, engraving, etching, screenprinting and stone lithography each had their period as a mainstream technology for the mass production of images before being replaced with newer forms of reproduction. The distinction between the creative and reproductive has been vital in establishing artistic recognition for the artist working in print and also for the market value of his prints.

There have long been notable artists working creatively with the technology of multiple production: one only has to think of Durer's graphic work in engravings and woodcuts or Rembrandt's and Goya's innovative output within intaglio printmaking. Within the art world, printmaking was principally regarded as a means of disseminating copies of existing pictures. The printmaker was mainly regarded as a highly skilled artisan rather than a creative artist and artists working creatively through print struggled for recognition. It was only in the late 19th Century and particularly through the efforts of Whistler, that a framework to distinguish prints by artist printmakers working creatively was established. In the United Kingdom, *The Society of Painter Etchers and Engravers* [now known as *The Royal Society*

of *Painter-Printmakers* (RE)] was founded in 1880 in order to counter the Royal Academy's then refusal to recognise printmaking as a creative, rather than reproductive, art. Alongside this a convention to classify prints as "*works of art*" and priced accordingly became established. Two concepts are still the mainstays of the artistic and economic framework in which artist printmakers operate: "*The original print*", typically defined in terms of work which is conceived and executed in a print medium, rather than being a reproduction of work in another medium and "*the limited edition*", a fixed and guaranteed number of prints made from the printing matrix, after which the matrix is destroyed through a "*cancellation print*".

These are distinct concepts although they are sometimes used interchangeably partly due to a confusion of the terms original and unique. While other two dimensional art objects such as paintings or drawings are simultaneously original and unique, providing a unique and direct physical contact with the artist, in printmaking there isn't necessarily unique art object: the print matrix itself is not the art object but it allows an image to be reproduced and disseminated. The "*original*" in the term "*original print*" asserts that the work has been conceived for expression through a print medium, and that therefore the image, though one of an identical multiple, is not a "*lesser*" copy of a unique object.

The "*limited edition*" is a purely economic construct, aimed to reassure the purchaser of the rarity and therefore value of the work. The artist's signature on the print identifies some involvement in the enterprise, but does not preclude the print being a copy of a work in a different medium.

The framework of the "*limited edition*" and "*original print*", has largely succeeded in establishing the print as a credible work of art in the wider art market. The purchaser, whether private or institutional, can apply the same display and investment criteria as they would to a unique artwork. The established norms for pricing a print are benchmarked against the price of unique images. The editioned print appears "*affordable*" and compared to unique images such as paintings and drawings. For hand-printed imagery using in relief, intaglio, screen or stone lithography, there is an additional fac-

tor that because these older media are now rarely employed by anyone but the artist printmaker, they have come to be accepted as "artistic media" so that the investment conventions of art start to apply. The same is not yet the case for digital printmaking. Perhaps because the digital print doesn't relate so easily to a conventional drawing or painting, lacking as it does the direct evidence of the artist's hand, the "*limited edition*" framework does not imply the same pricing conventions.

These conventions have allowed printmakers to make a living from their creative print output although the artist printmaker often struggles to affirm the creative "*originality*" of his work because it is not unique.

THE BOOK AS A WORK OF ART

In identifying the book as a work of art, this problem of equating uniqueness and originality does not really arise with the book form. The book, and particularly the codex, comprising a fixed sequence of pages bound together, suggests no unique original in a different medium. The edition is the norm and the viewer has no other expectation than this.

Joanna Drucker, in her extensive study "*The Century of Artists' Books*" argues that the artist's book is the quintessential 20th-century art-form, in that it is only in the 20th century that the book emerges as a widespread form of artistic engagement. Though resisting a definition of the artist's book, she argues that a defining characteristic of what might be classified as artist's books is an engagement with form: a self-consciousness about the structure and meaning of the book form.

For the visual artist, form and structure can be exploited through the development of visual language: that is the use of visual means such as composition, scale, line, colour, as distinct from content, to allow the viewer a way to understand, or at least interpret the work. The book form allows this visual

language to be exposed over a sequence of visual units. Within the book, language is built up of openings or double-page spread, rather than single images. These spreads might contain a single image, multiple images, text and image, just text or even blank pages – the language reveals itself in the relationships between one spread and another. As with other sequential forms, the sequence has a start and end so that these relationships are pressed into a finite structure allowing pace, repetition and rhythm to form part of the language. In this way it becomes evident the work's validity lies with the book form.

The book distinguishes itself from other sequential forms most obviously in the way the viewer/reader progresses through the sequence – by turning the page, a tactile act which simultaneously covers and reveals. The play of printed ink on paper is always a consideration for the printmaker, but for the intaglio and relief printmaker in particular, engaged with the materiality of the printed surface, this hand-contact allows the embossed surface of intaglio and relief printing to be exploited in the creation of meaning.

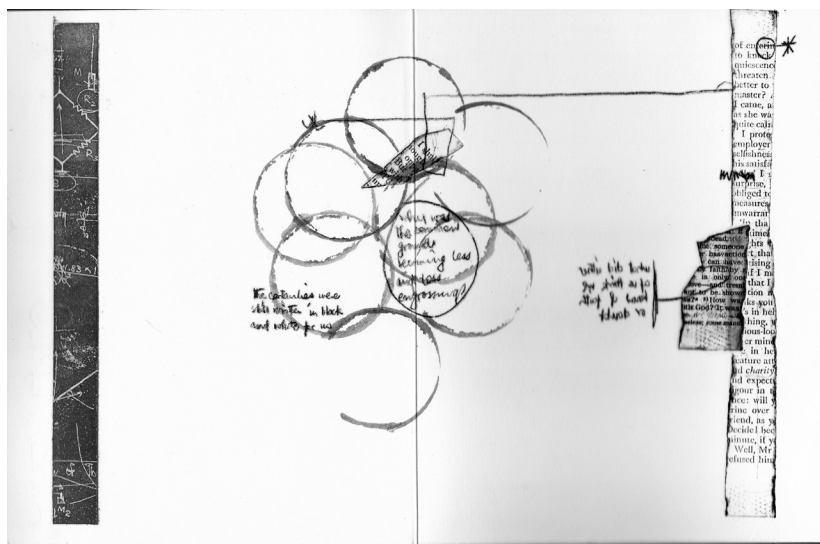


Image 1: Page from AMDG, Jim Butler. The book is structured so that the embossed etchings are gradually replaced by the smooth surface of transfer prints to emphasis a sense of detachment

Seen in these terms, and coupled with the expertise in the means of production, the artist's book seems an ideal form for the artist printmaker to explore. However, the market conventions for the printed book and printed are very different.

Although the "limited edition" convention has transferred across to artist's books, the economics of the hand-printed book are completely different to those of the single image. This is often characterised by the difference between a "livre d'artiste" and the "artist's book".

The market's acceptance of the limited edition concept for artist's prints led to a book form which is typically termed the "livre d'artiste". This form was initiated by dealers such as Ambroise Vollard in the mid-1890s. The term designates books commissioned by publishers, often using classic texts and illustrated with original prints by artists established in other media. The work itself is then published at great expense and in elegant typefaces on hand-milled paper in a limited edition. This was intended as a deluxe collector's item, deliberately distinct from mass produced books.

A paradigm shift occurred in the late 1950s and early 1960s, with artists such as Dieter Roth and Ed Ruscha rejecting the deluxe art model in favour of the "democratic" economic model of the commercially printed book. This shift is exemplified by Ruscha's 1962 book "Twenty-six Gasoline Stations" a book which is the antithesis of the livre d'artiste. Ruscha's description "I have eliminated all text from my books- I want absolutely neutral material. My pictures are not that interesting, nor the subject matter. They are simply a collection of 'facts', my book is more like a collection of readymades." emphasises the banal (Artforum 1965). Although originally published in a limited edition of 400, these retailed for \$3.50 and the book was reprinted in 2 subsequent unnumbered editions.

This change of economic model and context is central to the pre-eminence of the artist's book in the mid to late 20th century and its emergence as a significant artform as opposed to a deluxe item.

This democratisation of the artist's book is reflected in the way books are now priced. This is not merely a question of private purchasers comparing artist's books with mass produced books. Many major institutional collectors of artist's books in the UK and USA have remarkably low price-ceilings, in the region of EUR 150, written into their acquisition policies. The Tate indeed explicitly excludes "livres d'artiste" in favour of the cheap multiple edition. In this context a hand-printed book will typically be sold for less than the price of a single page sold as an unbound image.

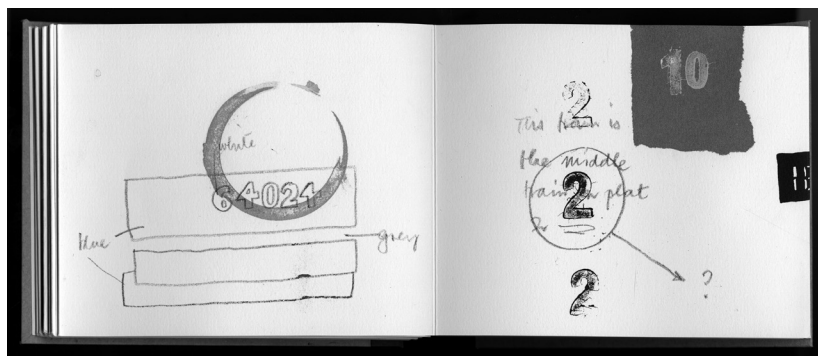


Image 2: Page from "18 Minutes at Manchester Piccadilly" Jim Butler. Screenprinted, bound book consisting of 9 spreads and screenprinted cover in an edition of 25. Purchased by the Tate for £45

While this might appear disheartening initially, this budgetary policy does ensure that the collections in these institutions continues to expand, offering an opportunity for book artists.

There are models which suggest that it is possible for artist printmakers to produce and sell innovative hand-printed books. One such is Circle Press, an example of a successful press printing limited edition artist's books for over 40 years. It was originally set up 1967 to publish *The Prologue*, by Ron King, a pioneer in the use of silk screen in artists book, after the original publisher Editions Alecto ran into difficulties. 125 copies retailing at £50 were printed and the edition sold out. In its conception, *The Prologue* clearly sits more easily within the *livre d'artiste* tradition, a classical text with ac-

companying finely printed images commissioned by an established art edition publisher, Alecto Press. It is the the formation of the press by the artist printmaker Ron King and his "circle" of other artists that marked a shift away from the *livre d'artiste*, commissioned by the publisher, and allowed King and others at the press to push the artist's book conceptually. A good example is Ron King's "*Turn Over Darling*", printed with embossed wire so that back's and fronts of pages form the images on each spread.

In tackling the book form, the artist printmaker needs to be aware of the pricing conventions which apply. These alter the way an artist considers an edition, from material to edition size. Understanding this from the outset, alongside the possibility fo tactile engagement, can bring a new level of invention to the work. The expanding field of artist's book offers an exciting opportunity for the artist printmaker to develop work conceptually and to define new conventions for printmaking and the artist's book.

Further Reading:

Bodman, Sarah (2010) *Artists' Books: Creative Production and Marketing*, 3rd Edition, Bristol, Impact Press

Drucker, Joanna (2004) *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books

Lambirth, Andrew (2002) *Cooking the Books: Ron King and Circle Press*, London, Circle Press

MÁQUINA
para
MEMORIZAR

Noémia Herdade Gomes

O livro no seu todo ou decomposto nos seus diversos elementos página, ilustração, texto, palavra – é inspiração recorrente e um interveniente ativo na obra de *William Kentridge*. (wk). O todo e a parte são adaptados por wk ao longo do seu processo criativo, em diversas reinterpretações que tem nas primeiras impressões sensoriais da matéria e da forma, a sua inscrição. Partindo de uma aparência superficial dos aspectos sensíveis e intuitivos do livro, como a textura do papel e a mancha gráfica, o registo desenhado é posteriormente interpretado no seu conteúdo através de associações, onde os títulos dos livros e dos capítulos vão servir de lema para os seus próprios projetos.

O livro desenhado, o livro fotografado, o livro lido, o livro autómato de wk recriam assim, novas formas deste objecto criado em 1455 por Gutenberg, sempre no intuito de encerrar conhecimentos e expressões.

O “livro”, surge na obra do artista wk na década de 1970, no formato de Notebook. Nestes cadernos é possível determinar três diferentes intenções:

- a) Instrumentos de recolha de informação;
- b) Dispositivos de desenho dinâmico;
- c) Espaço de reflexão/pensamento.

Enquanto instrumentos de recolha de informação, podemos observar nos cadernos um conjunto de desenhos com simples anotações momentâneas, como se de um registo fotográfico se tratasse. Funcionam como uma espécie de banco de dados onde o artista relata, através da recolha de fragmentos, momentos, situações e expressões assim como um pouco de tudo o que o envolve, criando uma panóplia de materiais de referência. A seleção fixa-se na figura humana dos “outros”, que nesta fase inicial, tem ainda muito pouca relação de proximidade afectiva ao autor. Enquanto dispositivos de desenho dinâmico é possível englobar cadernos que funcionam como tal e que por vezes se interligam entre si. Estes cadernos são realizados com a técnica do flip book, ou seja, uma coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral num formato de livro para ser folheado como dispositivo que contém e provoca as sensações de movimento de sequências animadas sem ajuda de uma máquina. Enquan-

to espaço de reflexão podemos classificá-los em dois grupos: os desenhos que são meros diagramas, rabiscos, desenhos pendentes, ideias soltas, desenhos continuados ou desenhos abandonados e os que contém desenhos que são propostas para um projecto concreto.

A partir da década de 1980, wk desencadeia uma desconstrução do objecto *Livro*, através da apropriação¹. No processo da apropriação praticada por wk, os elementos seleccionados são folhas de papel nas suas diversas configurações e fins. O processo inicia-se assim pela procura de uma base de trabalho que servirá de mote para a rede de derivações que o autor irá construir e reformular ao redor deste processo de trabalho, ora em formato de livro apropriado ou livro reconstruído ora, isoladamente ou em colaboração.

Nesta apropriação identificamos três momentos distintos:

- 1 *A desmontagem do livro e reaproveitamento das páginas como plano de representação;*
- 2 *A desmontagem do livro e recomposição do plano de representação;*
- 3 *O livro como objecto.*

O primeiro momento – *Desmontagem do livro e reaproveitamento das páginas como plano de representação* pode-se subdividir em desenhos de superfície e desenhos interativos. Nos desenhos de superfície o livro usado é desmontado em folhas soltas. Cada folha contém um desenho, que se pode articular com outros em formato de séries, sequências, a par, ou simplesmente isolados². O uso de suportes com marcas preexistentes criam uma base de trabalho equivalente a um fundo, causando a sobreposição de leituras, de tempos e de registos distintos. Estes fundos escolhidos por wk, vão variar entre as folhas impressas de livros, de manuscritos e de mapas, nas mais diversas escalas, idiomas, épocas e texturas tendo como denominador comum África. Sobre estas bases, wk aplica inscrições e colagens, distinguindo-se claramente, níveis de atuação que não se fundem, mas se formam por sobreposição de camadas. As superfícies das folhas impressas, no decorrer do tempo, deixam de ocupar um lugar meramente tecnicista passando a fazer parte integrante

da obra, quer pela, inclusão da carga simbólica dos conteúdos dos textos quer pela, sugestão dos títulos para os próprios projetos.

Desenhos interativos são desenhos realizados em folhas soltas a partir de um único documento tendo como objectivo a adulteração da imagem existente através da adição de elementos resultando na remontagem, de uma nova consciência sobre a dependência das imagens noutras fontes picturais³.

No segundo momento – *Desmontagem do livro e recomposição do plano de representação* – encontramos uma tricotomia: as composições de formato, as composições *puzzle* e as composições de montagem. Nas composições de formato, a folha solta impressa é organizada em novos formatos de representação. Os desenhos são realizados sobre um suporte que é composto por diferentes tipos de folhas de livros usados, que são colados, por sobreposição ligeira das extremidades de forma irregular, sobre um papel virgem de formato rectangular, criando uma espécie de base de trabalho sem fronteiras definidas. O uso de vários tipos de papéis distintos produz um conjunto variado de registos, consoante a reação do instrumento às características de cada papel, atestando partes mais intensas e densas em contraponto com outras mais subtis e transparentes. Na escolha dos formatos, o autor reavalia o que é estandardizado, foge ao convencional, fechado e normativo, em contraponto com uma construção aberta de um suporte específico, personalizado com um intuito determinado⁴.

As composições *puzzle* decompõem um mesmo livro, sendo este reorganizado no plano horizontal pelas partes, como suporte, que as une através da uma única imagem. Partem de uma grelha sobreposta, a um desenho/imagem, que separa a representação em porções proporcionais entre si. A preocupação com as proporções está relacionada com as medidas de altura e de largura, das folhas dos livros utilizados, relacionando-as sempre com as marcas a registar. Estes desenhos montados pretendem compreender uma forma de construir a imagem através da combinação de peças que se encaixam umas nas outras como um *puzzle*. O processo de trabalho torna-se contudo muito abstracto, pois a leitura integral só se obtém, depois de todas as partes terem sido executadas e montadas pela ordem preestabelecida, além de que ao registar porções

da imagem total, o foco de execução centra-se nas marcas e não nas formas. O aspecto final da imagem assemelha-se ao original mas não corresponde a uma cópia literal. A continuidade é descontinuada, pela separação física e visível do suporte no produto final, caracterizam-se pela irregularidade da organização, tanto a nível da linha tida como limite exterior como pelos encaixes feitos no interior do plano por cada folha. Nas composições de montagem, os desenhos resultantes, partem de fragmentos de desenhos realizados pelo artista. As marcas, linhas, pontos e manchas que foram feitas com uma intenção, de explicar algo, passam a constituir-se como meros sinais após o corte. A reconstrução do desenho corresponde a um agrupar de peças, de forma sugestiva por acumulações de níveis, e nunca numa colagem fidedigna em relação à imagem inicial. A forma como é pensado o desenho, a tirar partido do caos, é um trabalho inverso que foge do convencional, provocando e dando a conhecer novas configurações, impossíveis de imaginar⁶.

O terceiro momento – *O livro como objecto* – ramifica-se no livro reutilizado, no livro construído e no livro como suporte de projecção. O livro usado é reutilizado como dispositivo de visualização ao redor do conceito do flip book, onde as sequências dos movimentos podem ter proveniência tanto de imagens fotográficas do próprio artista⁷ como também de construções figurativas alicerçadas sobre um eixo rotativo⁸, ou ao redor do livro de montagem, num composto de múltiplos desenhos em que o processo do desenho, recorte, montagem e colagem constituem-se como protagonistas nas representações⁹.

Os livros construídos resultam de processos colaborativos tendo como principal interveniente o centro de investigação *Dieu Donné Papermill* que tem como objectivo a recuperação e divulgação de técnicas tradicionais para a produção de papel. Os três¹⁰ projetos desenvolvidos por WK, neste âmbito, exploraram a transparência em imagens translúcidas, virtualmente invisíveis no papel, a maioria através da técnica ancestral da marca de água¹¹.

O livro é um objecto que necessita de ser manuseado para ser visto, WK apresenta-nos um livro automático. Este livro é utilizado aberto em dupla página servindo de suporte á projecção de vídeo. As imagens vídeo, projetadas em luz, constituem-se como dispositivo técnico do “*aparecimento*”, como

visão intangível e imaterial, projetada sobre a matéria de livros e desenhos. A projeção de imagens, enquanto conceito – fluxo de luz que revela a superfície, luz zenital que representa a revelação.

O *Desenho em WK*, sujeito a um processo de desconstrutiva indeterminação¹², quer pelo modo acidental da coleção de imagens, quer pelo modo desconstrutivo de as trabalhar, parece resultar num modo de pensar inconclusivo e moral, sublinhando novos nexos narrativos ao interpretar o mundo que o rodeia. Atribuindo mais importância ao processo do que ao resultado, a representação táctica da desconstrução de WK recorre-se do apagamento, do jogo e da dúvida. A ordem do processo parece arbitrária, não se identificando antecipadamente, um plano para o todo nem um conhecimento a priori sobre as imagens a criar, contudo, o processo é consciente e predeterminado, isto porque, sabe de ante mão que funciona na incerteza e na indeterminação¹³. A criação de estratégias no intuito da produção de novas imagens, tem no objecto do livro¹⁴ a impremeditabilidade de um conjunto de possíveis associações, para que essas mesmas imagens possam emergir. Esta máquina de memorizar retém e alimenta a produção de memória para o exercício do desenho, como estratégia para pensar o novo.

Fig. 1 Caderno de desenho de William Kentridge encontrado no atelier, com desenhos de 1979 a 1981

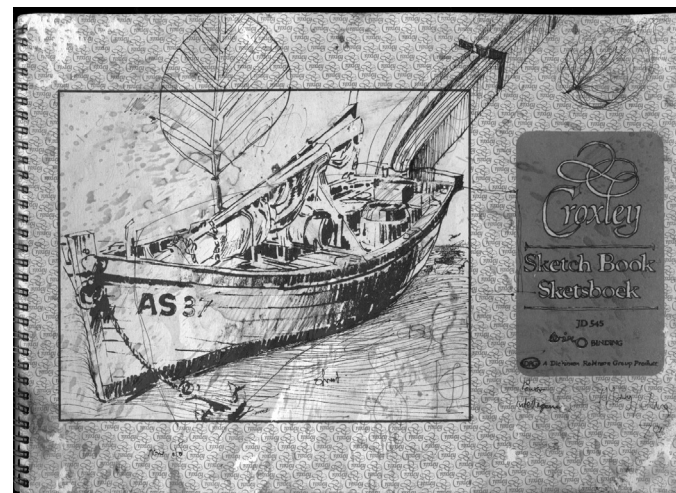


Fig. 2 Fotografia da instalação para a exposição na galeria Marian Goodman Paris, 2010 intitulada William Kentridge: *Breathe, Dissolve, Return*

- 1 O termo intervenção designa uma realidade pré-existente, que possui características e configurações específicas, com o objectivo de retomar, alterar ou acrescentar novos usos, funções e propriedades e promover a apropriação que constrói a partir do existente, uma realidade personalizada com base em fragmentos de espaços e tempos.
- 2 Como exemplificam os projetos *Sleeping on the glass* 1999, *Vitrine drawings* 1999, *De peccato original* 1999 e *Enciclopédia Larousse* 2000.
- 3 Um dos exemplos mais ilustrativos deste processo é *The Illustrated London Nose* 2009, em que as imagens pré-existentes sugerem a intervenção e invenção de novos contextos e figuras para a epigrafe de um elemento comum exterior, um nariz. Os desenhos representam uma espécie de roteiro de episódios da personagem *The Nose* (protagonista da ópera de Dimitri Shostakovich baseada na história de Nikolai Gogol com o mesmo nome realizada por WK para a Metropolitan Opera em Nova York 2010) em diferentes situações e contextos.
- 4 Os trabalhos *Smoke*, *Ashes Fable* e *Develop, Catch-up, Even Surpass* de 1990 são os primeiros trabalhos a explorar novos formatos alternativos sendo o trabalho *Self-portrait (testing library)*, datado de 1998, com as medidas de 60 x 51 cm, feito a carvão sobre papéis de dimensões e texturas variadas, o que vai proporcionar o primeiro encontro de forma ocasional com o novo processo da reconstrução de imagens a partir de grelhas rectangulares em composições puzzle
- 5 Exemplo o projecto *Drawing on the books* 2009.
- 6 Exemplo o projecto *Il communicate N°32* 2007 e *Wittgenstein's rhinoceros* 2007.
- 7 Os exemplos de cadernos de artista em formato de *Flip books*, tendo a fotografia de cenas encenadas como apoio à representação são, o projecto *Curs Practic de Gramática grau elementar* 1999, com desenhos a carvão representando uma sequência de movimentos de WK de pé a apanhar um chapéu, gramática de *Jeroni Marva*, 62pp., publicada pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona em 1999 e o projecto *Cyclopedia of Drawing* produzido pela escola d'Art 3 e pela d'Annecy – França em 2004 é uma série de desenhos a carvão, representando a metamorfose da figura de homem – pássaro – homem num livro técnico publicado em 1924.
- 8 Os exemplos de flip books que se produzem a partir de construções com eixos de rotação criadas com o propósito de serem fotografadas sequencialmente para posterior re-desenho são: *Breathe* 2008 que configura uma figura feminina num processo de construção e desconstrução do reconhecimento da imagem e *Lexicon* 2011 representando um gato que se transforma em cafeteira.
- 9 Para este exemplo encontramos os projectos *Portage* 2000, resultado do filme *Shadow Procession* do mesmo ano, representando 27 personagens em procissão da película que foram impressas em silhueta de cartolina preta nas páginas da enciclopédia *Larousse* e o projecto *Everyone their own projector* 2007 em que o desenho e o rasgar de partes de elementos de um todo nas folhas de papel impresso e posterior montagem, estabelecem uma outra variante neste processo de fragmentação. O desenho é montado pelo agrupar de diferentes peças pertencentes a diferentes contextos. WK desenha os fragmentos e quando os recorta manualmente, não lhes anula a forma, promovendo assim a exploração das representações antropomórficas. Neste mesmo projecto constata-se também a presença dos desenhos refeitos e de desenhos com colagem e montagem de texto. Os desenhos são feitos com tinta preta, lápis coloridos, aguarelas e colagens sobre folhas de livros usados reunidas de forma arbitrária. Todo o material é posteriormente reunido em formato de livro.
- 10 *Thinking in Water* 2002 composto por 3 trabalhos numa edição de 15, através da técnica da marca de água com fio de cobre. WK desenhou imagens em fio de cobre representando duas figuras a dançar e uma máquina de escrever. Estas imagens foram soldadas pelo joalheiro e artista Michael FitzGerald que foram posteriormente integradas no molde de fabricação do papel. Foi publicado por *Dieu Donné Papermill* e *David Krut Fine Art. Receiver* 2006 é uma edição limitada que contém 22 gravuras e fotogravuras, realizados por WK ao longo de sete poemas da poetiza Wislawa Szymborska. A poesia e a música nesta edição complementa temas que o artista explora na sua produção: imaginação, as exigências da realidade, a relação com o mundo exterior/interior, momentos de vida vivida, observada e recordada no estúdio e no planeta, foi publicado por *Dieu Donné Press* em colaboração com *Galamander Press. Sheets of Evidence* 2009 com uma nova edição de 18 desenhos e textos originais em marcas de água universaliza temas como o amor, intimidade, relações humanas e a morte foi editado por *Dieu Donné Press* e *Dieu Donné Papermill*.
- 11 Tendo sempre preferido o papel manufacturado em relação ao papel artesanal WK descobre na marca de água um fascínio a partir do qual desenvolverá vários trabalhos. As primeiras marcas de água surgem no Séc. XIII e eram desenhadas como marca de fábrica para identificar o fabricante do papel ou o seu proprietário.
- 12 **BERLIN**, David et al. – *LRC literary review of Canada*, vol. 8, N7 Setembro, Canada p.24, 2000
- 13 **MALTZ-LECA**, Leora – *William Kentridge: Process as Metaphor and Other Doubtful Enterprises*. PhD dissertation, Harvard University Boston, 2008

- 14 *“(...) some notes on the Encyclopaedia The relationship of the pages to the drawings – the pages are not taken at random, nor are they carefully read. There is rather a loose association between both the spread of illustration on the page, how busy or empty I want the sheet to be, and sometimes happy correspondences between the image drawn and the images printed. Someone once said of movies ‘ You understand of course, that the background to any scene is read by the audience as the thoughts of the protagonists in the foreground. In which the drawings on the encyclopaedia pages are about the muchness and dislocation of things inside us. For each pertinent and appropriate piece of information we hold in our heads, there are rooms full of unimportant, passing, useless things which we are unable to forget. But this is pushing it. Essentially the drawings are about the pleasure of working with charcoal on the shiny surface of the page which yield only a ghost image and then being able to pull the drawing together with dark pastel. I suspect also that were we to compare drawings done carefully selected pages, and drawings done on pages pulled from the books at random, more unpredictable and surprising associations would throw themselves forward from the randomly chosen pages (...)” Rabie (B.) – «REWIND» Fast Forward.za, catálogo da exposição, Van Reekum Museum Apeldoorn, Netherlands p.49,1999*

**DEL LIBRO
DISPOSITIVO
y las páginas
QUE SE CONSTRUYEN
MIENTRAS LAS MIRAMOS**

*Carmen Hidalgo
de Cisneros Wilckens*

Se puede fijar el inicio del libro digital o electrónico en unas fechas próximas al *eText #1* de Michael Hart, considerado inventor de un proyecto visionario que pretendía distribuir, de manera gratuita y fácilmente accesible, las obras literarias por vía electrónica. Era 1971 cuando Hart ponía la primera piedra de la biblioteca digital *Project Gutenberg* que vio finalmente la luz a través de su web en 1991. En sus estantes virtuales se incluyen en la actualidad más de 33.000 títulos de dominio público en varios idiomas.

Han pasado muchos años y son innumerables los dispositivos receptores y lectores de este tipo de publicaciones que como los ordenadores, las PDAs, los teléfonos móviles (*smartphones*) las tabletas de pantalla retroiluminada y los dispositivos de papel o tinta electrónica (*e-readers*) inundan el mercado con una amplia oferta de productos, marcas y precios. Hart consideraba “*el texto electrónico como un nuevo medio de comunicación, sin verdadera relación con el papel. (...) La única semejanza es que ambos difunden las mismas obras.*” Vaticinaba que el papel dejaría de competir con los textos electrónicos, sobre todo en los nuevos canales educativos. Hubiese sido interesante preguntarle su opinión sobre otro tipo de libros como el libro de arte y el libro de artista.

El libro como soporte del conocimiento abandona lentamente su piel, (las cubiertas, las guardas y el papel). Ya no huele ni pesa, no tiene propiedades táctiles ni formato que lo doten de una identidad propia. Comparte el continente y se diferencia en el contenido. Nuestra relación con él pasa de ser más táctil a ser más visual. Como objeto se ve impotente para diferenciarse. No puede provocar en nosotros el deseo de tomarlo y tratarlo de manera especial, sí el de poseerlo, coleccionarlo y leerlo. Se va alejando progresivamente la posibilidad de establecer con cada uno de ellos una relación física directa e íntima. Su silenciosa presencia no ocupará un lugar sobre la mesilla de noche

p. ej., donde se limitaba a existir inerte y de manera pasiva. Ahora lo descargamos de un entorno virtual y almacenamos en un dispositivo electrónico que encendemos en vez de abrir. Podemos valorar con antelación el espacio que quedará libre en nuestra biblioteca si la vamos desalojando poco a poco para sustituir los títulos que tenemos por su versión digital. Dejarán de formar parte de nuestra vida en la que parecía aumentar el número de ejemplares a un ritmo proporcional al transcurrir de los días. Ya no serán testigos imparciales y constantes del tiempo que se esfuma. El libro muda y se muda. Adquiere una capa transparente y viscosa a la vez, la digital, que lo transforma en algo diferente. Tiene buena legibilidad y buena visualización y ofrece otras posibilidades que amplían y complementan las heredadas. Es hora de replantearlo y rebautizarlo.

Cada vez más inmerso en el mundo virtual, el libro tradicional aún se reconoce en los soportes electrónicos donde, en principio, mantiene su estructura original. Hacen falta creadores específicos de los nuevos libros, narradores que desarrollen sus contenidos, los escriban o los hagan teniendo en cuenta de antemano las posibilidades del hipertexto y el hipervínculo, la imagen dinámica, la aleatoriedad, los múltiples medios como el audio y el vídeo y el abanico enorme de soportes o dispositivos de salida. El guión, las historias y los contenidos deben revisarse y renacer de nuevo. Habrá que tener en cuenta una serie de principios para explorar y explotar al máximo los recursos. Hemos evolucionado en la forma en la que nos comunicamos e interaccionamos con la gente, así que podemos huir del cómodo refugio de las fórmulas conocidas y preestablecidas del libro y rastrear lo que se ha conseguido con el diseño y la estructuración actual de la información. Ahora las páginas se construyen mientras las miramos.

Al usuario, lector, espectador, visitante, actor y personaje lo debemos imaginar involucrado activamente en la configuración de los nuevos contenidos, simplemente porque en ellos podremos incluir múltiples puertas por las que podrá acceder al interior y navegar por él, fuera de nuestro control. Todos estamos abandonando las estructuras lineales para dejarnos enmarañar

y cautivar por el efecto estrellado o tejido de la red. En las coordenadas de la interacción y la aleatoriedad encontrará el libro su nueva definición.

La organización y configuración actual del almacenamiento global de la información tiene en Internet uno de sus potentes referentes. La web, ese sueño hecho realidad por Tim Berners-Lee hacia 1990, supone la creación de un espacio común, compartido, universal y siempre accesible. Todos los datos permanecen enlazados mediante hipervínculos en una inmensidad que visualizamos como red y ahora entendemos ya como nube. La edición cambia y la digitalización invita a incorporar métodos de trabajo diferentes donde las prácticas engloban generar, guardar, combinar, almacenar, buscar y transmitir textos, sonidos e imágenes por medios sencillos y rápidos. Otra máxima es la incorporación de las actuaciones colaborativas y participativas, la simultaneidad de acciones y el refresco constante de inputs y outputs. Ante este espacio pluri-dimensional, el artista del libro proyecta su energía creadora y debe dar una vuelta de tuerca al soporte libro tradicional dentro de los parámetros de actualidad, para exprimir del todo sus posibilidades.

Los principios que deben regir las aplicaciones multimedia son: La múltiple entrada; el principio multicanal, la sensación de libertad, el principio de retroalimentación, el de vitalidad, la necesidad y el principio de atención, que resultan claves para la creación de nuevas narrativas.

Los reconocemos en la obra de artistas como Bernd y Hilla Becher y sus series de fotografía de estructuras arquitectónicas que se comportan como secuencias narrativas de naturaleza lecto-escritora. También en Gerhard Richter y su ejercicio de memoria a través de la recolección de imágenes que, elegidas por algún motivo especial que él asume como determinante, dibujan las metas que le han guiado a lo largo de la vida. Richter ordenada las imágenes fotográficas temáticamente sobre paneles dentro de un gran archivo denominado Atlas, aparentemente ajeno a narrativa alguna. Manuel Borja-Villel lo resume como “caja negra del artista”, que nos puede ayudar a describir los procesos que explican la adaptación a los cambios en la cultura visual del siglo xx. Frank Popper, en su escrito *High Technology Art* hace una selección de

varios artistas cinéticos que nos parece acertada para entender los procesos de transición desde la época mecánica a la tecnológica:

- **Jean-Pierre Yvaral** al que debemos la definición en 1975 de arte numérico para describir obras realizadas mediante algoritmos, enmarcadas dentro del arte concreto y que hoy en día asumimos con naturalidad dentro de lo que llamamos arte generativo (véase por ejemplo el Processing), basado en la programación de reglas simples que el ordenador repetirá infinitamente parafraseando las célebres palabras de uno de los padres de los fractales Benoît Mandelbrot que afirmaba “*Las maravillas sin límite surgen a partir de reglas simples que se repiten infinitamente*”.
- **Yaacov Agam**, con su extensión dinámica del arte óptico y geométrico, sus esculturas ambientales y objetos que invitan a interactuar con ellos y su continuado afán por experimentar con la segunda, tercera y cuarta dimensión explora los límites del carácter estático de la obra de arte para lograr captar el continuo proceso de cambio y transformación, también más allá de lo visual, haciendo incursiones en el arte sonoro como en su pieza *Visual Music Orchestration* (1989).
- **Liliane Lijn** y su visión particular del mundo como energía, hace a su vez, una aportación enriquecedora a la búsqueda de la nueva identidad del libro. Inspirada en la ciencia, la filosofía y en los arquetipos de la mitología, utiliza todos los medios tecnológicos a su alcance para someter sus trabajos a un constante diálogo entre opuestos como describe ella misma “mis esculturas utilizan luz y movimiento para transformarlas de un estado sólido a uno hueco, de opaco a transparente, de geométrico a orgánico.” Encapsula la luz en la memoria, la recoge a través del eco, la hace sensible al sonido, la capta desde sus reflejos en los líquidos, con cuerpos y estructuras de juego resultantes que sirven para soñar y nos llenan de magia, lirismo y poesía. Un ejemplo son las Poems Wheels (Ruedas de poemas) inspiradas en las cuentas de collares griegas que forman parte de su colección de libros-objeto que manufactura a partir de los años 60 con materia-

les sencillos como las letras transferible (Letraset) y que están pensados para actuar de espejo ante la cambiante sociedad.

- **Piotr Kowalski** utiliza materiales catalogados en su tiempo como no aptos para la práctica artística tradicional como la luz de neón. Esos tubos de cristal rellenos de gas, inventados por Georges Claude en 1910 que también emplean en sus instalaciones escultóricas, artistas como Gyula Kosice, Lucio Fontana, Stephan Antonakos, Dan Flavin, Joseph Kosuth y Bruce Nauman entre otros,. En su Champ d’interaction (Campo de interacción) el observador participa activamente de la obra y genera situaciones diferentes con estructuras lumínicas que intervienen y diseñan un espacio urbano simulado. Kowalski no desdeña los recursos electrónicos ni tecnológicos para superar las leyes de la naturaleza y atrapar los fenómenos naturales (fenómenos ópticos atmosféricos, explosiones, crecimiento de las plantas, gravedad, etc.). Los reproduce en instalaciones de dimensiones variables, tanto para exteriores como para interiores. Un ejemplo lo constituye su sistema artificial de creación de arco-iris Lumière (Luz) que nos permite la congelación de un efecto de enorme intensidad visual y de carácter efímero. Como estos fenómenos quedan normalmente supeditados a unas condiciones meteorológicas concretas, no podemos recrearnos en ellos sin incurrir en problemas de casualidad, visibilidad y duración, problemas que quedan soslayados en este tipo de obras.
- **Weng-Ying Tsai**, pionero de la escultura cibernética, cierra esta propuesta de artistas cuyas obras recogen diferentes y posibles vías de aproximación a la creación del libro desde su potencial digital.
 Debemos tener en cuenta su inmaterialidad, su desarrollo en el terreno de lo intangible, la idea de “obra abierta, pendiente de resolución por parte del espectador, usuario, lector o visitante, el flujo continuo, la repetición, el ritmo incesante, el pulso y los latidos, el almacenamiento masivo, la colaboración y participación a nivel global, los caminos infinitos de la interactividad y la aleatoriedad, la información enlazada y accesible con carácter eterno, los roles y los cambios de identidad, la vida camuflada tras la máscara, la navegación

libre con el control aparente, la organización y ordenación de datos, el desorden y el caos, los modelos de simulación, los prototipos, el mundo imaginario e imaginado, la vida en directo, los sistemas de vigilancia y seguridad, los entornos y plataformas de ocio y entretenimiento y, por supuesto, la presentación de la información en forma de luz o de bits, pura percepción.

En una cita colgada en la *Web de Visual Editions*, una editora londinense independiente cuyo título de presentación es bastante elocuente *Visual writing* (escritura visual) que aún hoy apuesta por el libro físico, eso sí, trabajando el mismo desde los aspectos enumerados en el párrafo anterior, Olafur Eliasson felicita al autor de *The tree of codes* (El árbol de los códigos) y dice así: “*Jonathan Safran Foer, despliega con maestría sus medios escultóricos para trabajar una historia subyugante. En nuestro mundo de pantallas, él consigue unir narrativa, materialidad y la experiencia lectora en un libro que nos recuerda que éste, actualmente, todavía conserva su cuerpo.*” Basado en uno de sus libros favoritos *The street of crocodiles* (La calle de los cocodrilos) de Bruno Schulz, Safran Foer realiza un experimento con la técnica del troquelado y explora la idea de la relación física entre las páginas, abriendo ventanas, huecos y espacios en las páginas dando un nuevo sentido al contenido. Consigue obtener una narrativa coherente y cargada de significado a partir del texto en bruto. Es decir, Safran Foer talla literalmente una nueva historia. Mientras esculpía su historia, buscaba una imprenta dispuesta a asumir el reto de producir este libro tan complicado. La respuesta era “*el libro que Usted quiere hacer, no se puede hacer*” hasta que *Die Keure* de Bélgica accedió a realizar el trabajo difícil y laborioso en el que cada doble página cuenta con unos cortes y ventanas diferentes. El diseño corrió a cargo de Sara De Bondt Studio. La escritura visual de la que presume la editorial *Visual Edition* integra con naturalidad elementos visuales de todas las características y formas posibles resultando imprescindibles para contar la historia. Son claves para entenderla y sin ellos, cambiaría el sentido del texto. Es también interesante la reedición del libro de 1960 *Composition No. 1* del escritor francés Marc Saporta, primer libro que

se presenta con hojas sueltas sin encuadernar y dentro de una caja. Cada página tiene una narración independiente lo que deja en nuestras manos el orden de lectura. Se trata de una obra adelantada a su tiempo que plantea la estructura de la narración de la manera que la consumimos en la actualidad gracias a los soportes digitales y que, como ya hemos mencionado anteriormente, no es lineal sino estrellada. El libro está diseñado por *Universal Everything*, un estudio británico conocido por sus proyectos interactivos y que nos invita a plantearnos **¿qué es lo que verdaderamente hace libro al libro?** La app para tableta y los eventos organizados con motivo de su presentación, que invitaban a la lectura simultánea y participativa, son ejemplos de la traducción de este particular libro a aplicación y a experiencia o vivencia única. Estos componentes subrayan la necesidad de formar un equipo de profesionales para poder desarrollar y producir el libro arte en todas sus variantes, que ayudarán a redimensionarlo. Todos estos proyectos nos remiten a los libros de arte del tipógrafo belga Filiep Tacq. Son un ejemplo de cómo el diseñador se convierte también en autor e investiga los diferentes niveles de la propia historia para darle una forma final que llega a convertirse en una extensión de la misma.

Vivimos una época de transición que ha agitado todos los posos. Habrá que esperar para ver de nuevo más luz.

Bibliografía

- AICHER**, O. *Analógico y digital*. Ed. Barcelona. Gustavo Gili, 2001.
- AUSTIN T.; DOUST R.** *Diseño de nuevos medios de comunicación*. Ed. Blume. Barcelona, 2008.
- BOU BOUZÁ, G.** *El guión multimedia*. Anaya Multimedia, Universidad Autónoma Barcelona, 1997.
- GIANNETTI, C.** (coord.) *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. ACC L'Angelot. Barcelona, 1997.
- GIANNETTI, C.** (coord.) *Ars telemática. Telecomunicación, Internet y ciberespacio*. ACC L'Angelot. Barcelona, 1998.
- LEBERT, M.** *Booknología: El libro digital (1971-2010)*. Project Gutenberg. NEF, 2010.
- LEBERT, M.** *Del libro impreso al libro digital*. Project Gutenberg. NEF, 2010.
- McLUHAN, M.** *The Gutenberg Galaxy. The making of a typographic man*. University of Toronto Press. 1966/2008.
- NEGROPONTE, N.** *Un mundo digital*. Ediciones Grupo Zeta, 1995.
- POPPER, F. (RÖTZER, F. coord.)**. *High Technology Art*. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main 1991.
- VV.AA. **(RÖTZER, F. coord.)**. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main 1991.
- <http://www.fileptacq.com>
<http://www.gutenberg.org>
<http://www.visual-editions.com/our-books/composition-no-1>
<http://www.visual-editions.com/our-books/tree-of-codes>

Madrid, 2012

LA IMAGEN XILOGRÁFICA

en el

LIBRO DE ARTISTA

Gema Navarro Goig

A lo largo del siglo xx, y especialmente durante su segunda mitad, nuevas formas de expresión se han ido sucediendo de forma vertiginosa en la búsqueda del artista para encontrar distintos lenguajes y nuevos materiales en los que manifestarse. El libro de artista surge en este contexto como entidad artística propia, constituyendo un nuevo soporte de materialización de una obra plástica.

Como “*nuevo*” medio de expresión, el libro de artista deviene autónomo y pluridisciplinar al participar de otros ámbitos, tales como el pictórico, el escultórico, el de la obra gráfica, el del dibujo e, ineludiblemente, el del diseño gráfico. Este último aspecto es intrínseco al formato libro tradicional, al constituir tanto su apariencia como su tipografía y cromatismo, valores propios que, de alguna manera, se proyectarán en su transformación como obra artística.

Una vez liberado de su finalidad tradicional y única de difusión de un texto o de vehicular unos conocimientos, las posibilidades de actuación del libro de artista van a ser ilimitadas. Entre la diversidad de propuestas en las que podemos materializarlo se encuentra una técnica, la xilografía, a la que haremos referencia en este texto.

Al igual que cualquier otra técnica de reproducción, la xilografía conlleva una serie de características diferenciadoras, tales como la utilización de un soporte intermedio de creación denominado matriz, la inversión de la imagen, la forma de obtención de la misma mediante un procedimiento sustractivo (invirtiendo el modo más habitual de creación plástica), la reproductibilidad y, por último, la intervención del factor azar como elemento contrapuesto al control requerido en todo el proceso.

La concepción formal de la imagen xilográfica exige precisión y una atención constante de las diferentes etapas en las que se va a materializar la estampa. Un considerable grado de abstracción es necesario para todo el proceso, en el que la falta de inmediatez, frente a otros medios, se hace evidente. El

mismo sistema de obtención de la imagen le confiere su peculiaridad, nacida del hecho de que las formas surjan por eliminación de parte de la superficie de la matriz. Partiendo del análisis del lenguaje propio de esta técnica, derivaremos en la relación que la une con el libro. Estos dos elementos se encuentran vinculados tanto histórica como plásticamente. Es bien sabido que fue la primera de las técnicas de reproducción en aparecer y también que su origen nos es incierto.

Por otra parte, y a poco que investiguemos en nuestro entorno, al indagar en cualquier tema histórico, veremos a la xilografía como la imagen ligada indisolublemente al libro, primero como posibilidad de materializar texto e imagen con una sola matriz (tabelarios) y más extensamente como sistema de ilustrar un libro impreso tipográficamente. Su forma de representación evoluciona desde sencillas ilustraciones a complejas imágenes, como las realizadas por Durerro, Holbein, Bewick, Eric Gill y otros tantos ilustradores xilográficos.

Una deriva de varios siglos nos conduce a una serie de antecedentes claros del libro de artista en su concepción actual y que iban a tener a la xilografía como valor iconográfico propio. Nos estamos refiriendo a los libros ligados a determinados artistas de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx: Henry Matisse, Derain, Dufy, Miró... y de sus igualmente famosos marchantes (Kahnweiler, Vollard) que los impulsaron. Mucho se ha hablado ya de este tema y no desearía caer en la reiteración, tan sólo decir que en ellos se da un factor determinante que abre una vía para la nueva idea de libro: el texto llegará a ser un elemento subsidiario de la imagen y ésta tendrá valor propio por sí misma.

A continuación me referiré a tres ejemplos en el tiempo de artistas en los que, aún no desligándose completamente del concepto tradicional del libro (sobre todo en el primer caso), iban a propiciar un nuevo lenguaje desarrollado en la primera década, en la mitad y a finales del siglo xx. Nos estamos refiriendo a Wassily Kandinsky, Leonard Baskin y Anselm Kiefer, elección personal que considero significativa en la relación entre libro de artista y xilografía.

Un punto de inflexión que iba a marcar nuevos derroteros en el arte y no sólo en lo referente al libro, lo constituye Klänge (sonidos), concebida por

Kandinsky (precursor en tantos aspectos del arte) en 1913. En esta obra, pionera del libro de artista, se combinan poesía y xilografía siendo, él mismo, el autor tanto de los poemas en prosa como de las imágenes. En ellos sugiere la equivalencia entre lo visible y lo audible, con una serie de imágenes precursoras de la abstracción, que iban a tener una influencia decisiva en el Expresionismo, el Futurismo y el Dadaísmo, entre otros.

En éste, por él llamado álbum musical, ni las imágenes constituían una mera ilustración, ni los treinta y ocho poemas en prosa que lo integran eran descripciones puramente verbales; se trataba de poesía experimental, también adelantada a su tiempo y cuya lectura tendría lugar en el mítico *Cabaret Voltaire*. Por su parte, las 56 xilografías suponen un punto de inflexión en su obra, ya que anticipan la imagen abstracta. Basadas en algunas de sus pinturas, recrean figuraciones en las que tanto el jinete como el caballo son motivos recurrentes, junto a elementos abstractos, en una interacción espacial y cromática que dota a cada obra de una particular movilidad y equilibrio compositivo. Es también apreciable el interés por los experimentos tipográficos, como elemento de apoyo a la imagen.

Trasladándonos ahora a la mitad del siglo xx, surge la figura del artista estadounidense Leonard Baskin, quizás injustamente poco conocido en Europa. No se puede hablar de un antecedente directo del libro de artista sin dejar de mencionar al creador de la *Gehenna Press*, iniciativa de prensa privada (la de mayor trayectoria, en sus cincuenta años de vida) que logró editar extraordinarios libros en los que las xilografías del autor les dotaban de una peculiar fuerza expresiva.

El modelo de partida fue el ejemplo de William Blake, que en sus autoediciones realizaba tanto los grabados como los textos, de igual manera Baskin los acompañaba de sus propios poemas, aunque en este caso se imprimieran mediante métodos más perfeccionados. Sus imágenes son xilografías tanto a fibra como a la testa, con un sentido monumental de las formas y un estimable virtuosismo técnico en el entramado de líneas que las definen. Otros muchos textos de la editora fueron del gran poeta Ted Hughes, al que le unía una especial sinergia creativa e inspiración mutua.

Con Anselm Kiefer, ya en una época actual, sí podemos hablar del libro de artista desde un concepto íntegro, es más, en él se concentra un sentido unitario y global, materializado en monumentales creaciones, en las que el libro constituye una parte significativa. En la tradición alemana del interés por el grabado en madera, sus imágenes reflejan una singular pureza, en un contexto poético cargado de simbología. Son frecuentes los grandes formatos, existiendo una conexión íntima con su pintura al añadir a la imagen grabada elementos pictóricos y matéricos, tales como el plomo o la arena.

En Kiefer existe una implicación total del artista en la secuencia de materialización del libro. Su obra es autónoma, en cuanto que talla las xilografías y las estampa, las encuaderna y cose, realiza las tapas de sus libros de artista mediante estampas sobre tela adheridas a cartón y en definitiva, participa de todo el proceso de creación.

Derivando hacia experiencias concretas en el ámbito educativo que tienen al libro de artista como motivo de estudio, me limitaré a comentar brevemente la actividad que desarrollo como profesora de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. En este centro son varias las materias en las que se contempla el libro de artista como proyecto a desarrollar; en mi caso la técnica de la que se parte es el *Grabado en Relieve*: xilografía, linografía, grabado sobre plásticos. La propuesta tiene lugar en los dos últimos cursos de carrera y pretende integrar algunos de los conocimientos adquiridos por el alumno a lo largo de su formación, encauzándolos hacia la realización de una obra grabada que va a ampliar sus límites bidimensionales participando de otros medios.

Los elementos consustanciales al libro: forma, estructura y contenido, se manifestarán de múltiples maneras, de los que se puede ver un pequeño ejemplo en las obras de Enrique Moral Morris, Eva María Fernández, Luis Monroy, Alicia Calbet, Ángel Rollán, Rosana Arroyo (fig.1) o Inma Góngora (fig.2), alumnos seleccionados para esta exposición.

A lo largo de más de diez años he llevado a cabo esta gratificante experiencia educativa que se ha materializado en las siguientes exposiciones colectivas: “*En el espejo*” (2004), “*El libro xilográfico*” (2005) “*IMPRESION*



Fig 1 Rosana Arroyo

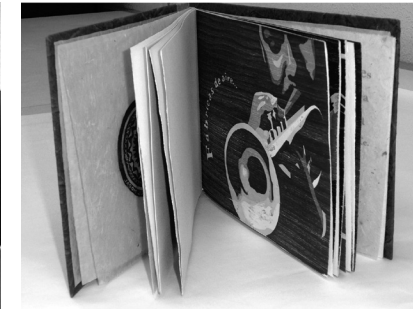


Fig 2 Inma Góngora

a DOS” (2007), “*Libro xilográfico*” (2009) y “*Hoja x hoja*” (2010)(*). Es una estimable aportación que realizan los alumnos de Bellas Artes al inabarcable ámbito que supone el libro de artista.

(*). Se puede obtener más información sobre ellas en: <http://www.ucm.es/BUCM/bba/12153.php>

Bibliografía

- CASTLEMAN**, Riva, *A Century of Artists Books*. The Museum of Modern Art, New York, 1995.
- MAFFEI**, Giorgio / **PICCIAN**, Maura, *Il libro como Opera de Arte/The Book as a Work of Art*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Mantova, 2008.
- AA.VV., *Nómadas y bibliófilos*. Concepto y estética en los libros de artista. Diputación Foral de Guipúzcoa, 2003.
- MARTÍNEZ MORO**, Juan, *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*. Edit. Creática, Santander, 1998.
- FLYNN JOHNSON**, Robert / **STEIN**, Donna, *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*. Thames & Hudson, London, 2001.
- LAUF**, Cornelia / **PHILLPOT**, Clive, Artist/Author. *Contemporary Artists' Books*. Published by D.A.P / Distributed Art Publishers Inc. and The American Federation of Arts. New York. 1998.

**INTERPRETACIONES:
DE LA LITERATURA
A LA IMAGEN**

Mar Mendoza Urgal

Todos los años, al comienzo del curso, cuando el trabajo de crear un libro de artista sale a la palestra, la pregunta se repite. ¿Sobre que libro van a trabajar este año los alumnos?. La decisión siempre es complicada. Ya sabemos que “nunca llueve a gusto de todos”. Además he de intentar que sea un libro que evoque pensamientos, sueños, conceptos, y al final, imágenes.

La primera idea que tienen, ronda el concepto de ilustrar el texto casi de forma literal. Son muchos los esfuerzos que hacen para intentar romper esa inclinación y adentrarse en el mundo de la interpretación. Les cuento que la literatura es el arte que utiliza como instrumento la palabra, y les propongo que cambien la palabra por imágenes que enlacen con la metáfora y utilicen los distintos lenguajes plásticos que les ofrece el mundo del dibujo, para expresarse.

No todos consiguen entenderlo, pero son muchos los que tarde o temprano terminan por engancharse al mundo creativo del libro de artista. Sobre todo cuando este nace de un universo tan rico en ideas como lo es el de la literatura.

El libro de artista se nutre por una parte de la estructura objetual del libro, una estructura que puede ser tan formal, o tan conceptual como el artista desee. Y por otra parte de los parámetros de contenido informativo que siem-

pre ha tenido el libro tradicional. A esto hay que sumarle la ornamentación que, ya los monjes de la Edad Media, incluían en los textos al colorear estos y adornarlos con capitulares, frontispicios y colofones que aumentaban el valor artístico de estos ejemplares. Más tarde fue la ilustración, es decir, los dibujos que hacían mención a pasajes relativos al texto, los que tomaron relevancia en las ediciones.

Al comienzo de las colaboraciones entre escritores e ilustradores, el trabajo del dibujante no estaba identificado, ya que son muchas las imágenes que no encuentran su reconocimiento en las firmas de sus creadores. Será a finales del siglo xv y principios del siglo xvi cuando artistas como Durero, que cultivó el arte de la xilografía para ilustrar libros de su época como por ejemplo *La Crónica de Núremberg*, hagan que los libros ilustrados cobren valor gracias a la calidad de sus grabados.

Pero con el tiempo, y sobre todo a partir del siglo xix, comenzarán a ser muchas las ediciones ilustradas que serán valiosas gracias a las imágenes de ilustradores-artistas concretos. No nos podemos olvidar de las maravillosas imágenes de Gustave Doré para *La divina Comedia*, *El Quijote* o *La Biblia*. Lo cierto es que la ilustración, además de ofrecernos un comentario gráfico sobre el contenido del libro, es también en muchas ocasiones, reflejo de la sociedad en la que aparece el libro, llegando a ser motivo de gran interés histórico.

Es la historiadora Anne Moeglin-Delcroix (*Esthétique du livre d'artiste. Bibliothèque Nationale de France*, París, 1997), la que marca los antecedentes del libro de artista, en escritores como Apollinaire, que rompe el texto tradicional con sus famosos caligramas, generando la llamada poesía visual. O a Marcel Duchamp con sus cajas contenedoras, donde el objeto empieza a tomar forma, y el libro ya no tiene solamente un interés literario. Comienza a cobrar fuerza la idea de la página como soporte plástico.

Por lo tanto es la unión del objeto libro con el mundo del arte lo que hace que el concepto de libro de artista se desvincule de los ornamentos y de la ilustración, sin dejarlos de lado sino absorbiendo todos sus postulados y enriqueciéndolos, para derivar en la utilización, en ocasiones, del libro como concepto, y otras, como objeto formal, y muy a menudo con un objetivo constructivo.

Es por ello que el arte en el libro, solo desea ser un conducto entre el pensamiento y la plasticidad sin necesidad de rechazar el resto de funciones que se le han impuesto al libro durante siglos. Y es de esta manera como llegamos a que la creación de un libro de artista se ha convertido en una práctica autónoma artística, al igual que lo es la pintura, la escultura, la fotografía, etc...

El mundo del arte, en numerosas ocasiones, se ha alimentado de la literatura para crear. Desde los grandes legados artísticos basado en las sagradas escrituras, como podría ser *La última cena* de Leonardo Da Vinci, pasando por la escenificación de la mitología en infinidad de representaciones pictóricas, sin ir más lejos, *La fábula de Aracne* o más conocida como *Las hilanderas* de Velázquez, una interpretación del mito de Aracne.

Otros artistas que nos resultan más cercanos en el tiempo, como Juan Muñoz (Madrid, 1953-2001) o Jaume Plensa (Barcelona 1955), han comentado en distintos medios, servirse de la literatura y la poesía, del mundo de las palabras, como material creativo para su producción artística.

En el caso de Juan Muñoz, producir obras de carácter “narrativo”, rompiendo los límites de la escultura tradicional, era uno de sus mayores retos. Denominado en el documental, realizado por RTVE, Imprescindibles, como un “poeta del espacio”, contaba cuentos con sus esculturas con una gran capacidad de ilusionismo y generando el misterio que toda obra literaria ha de tener para conseguir atraer al lector. Juan Muñoz estaba obsesionado por el mundo de la literatura en general y por el escritor John Berger en particular, siendo amigo de este y manteniendo grandes conversaciones literarias con él. Necesitaba crear una obra plástica de carácter claramente literario y enigmático, ya que aseguraba que en el momento en el comprendía una obra, perdía el interés por ella.

Por otro lado, en el caso de Jaume Plensa, el mismo ha dicho “tengo la sensación de que las palabras flotan, nos van tatuando como una tinta invisible y, de pronto, alguien lee en tu piel y pasa a convertirse en tu cuerpo, en tu amante”. Las palabras siempre han formado parte de su obra, con construcciones antropomorfas realizadas con letras. Creador de grandes escenografías para óperas y teatro, escenografías llenas

de letras, llenas de texto, llenas de literatura y de poesía. Plensa siempre ha sido un apasionado de la literatura, de las palabras. Son varias las obras literarias que impregnan su trabajo. Autores como William Blake, Goethe y su obra Fausto, Shakespeare con Macbeth. Según Carsten Ahrens, director del Weserburg Museum, a Plensa “*Shakespeare le encanta porque es uno de los pocos poetas que supo crear un mundo de pensamientos que son también siempre físicos*”. Otro de sus poetas de referencia es Vicent Andrés Estellés, cuyos libros intervenía con dibujos, soñando con ilustrar sus poemas algún día.

Por lo que no parece muy descabellado que, si hablamos de libros de artista y de la literatura llevada a la plástica, se pueda proponer como elemento instructivo para el aprendizaje, que los alumnos interpreten por medio de la imagen metafórica, lo que la literatura nos propone que soñemos con las palabras. Y es en este punto donde retomo el comienzo de este texto.

Una de las primeras experiencias con la literatura y el libro de artista, al trabajar con los alumnos de la facultad de Bellas Artes de la UCM, nace de Las Ciudades Invisibles de Italo Calvino. Un libro muy bien acogido por los estudiantes, que rápidamente intuyeron el gran potencial creativo que les ofrecía este autor. Las ciudades por las que Marco Polo pasea y narra posteriormente al emperador Kublai Kan, están llenas de memoria, de deseos, de signos y sutilezas, de intercambios, ojos y muertos, de cielos y de nombres escondidos. Y ellos han conseguido trasladar todo este imaginario a figuraciones y abstracciones. A conceptualismos llenos de color y de sombras. Las ciudades continuas, se han transformado en un abanico abierto. Las ciudades y el cielo en un avión de papel rojo con tréboles de cuatro hojas. Las ciudades escondidas son una lupa

buscando en un mapa diminuto. Y las metáforas se suceden a lo largo de todos los capítulos del libro. El libro de Georges Didi-Huberman, El bailaor de soledades, provocó en los futuros artistas mayores complejidades. El texto era más exigente con su imaginario. ¿Cómo representar “el nacimiento de la tragedia”, la jondura, el rematar o el templar? El bailaor Israel Galván, protagonista de este ensayo, hizo reflexionar con gran profundidad a los estudiantes y la plasticidad de su baile en boca, o mejor dicho, en texto, de Didi-Huberman, surgió en los libros de artista con la misma fuerza y espontaneidad que muestra este bailaor en el escenario.

La belleza de El elogio de la Sombra de Tanizaki, cautivó a los alumnos desde el primer momento. Fue muy fácil trabajar este texto, ya que las evocaciones poéticas que este autor realiza en relación al maravillosos mundo oriental, son tan ricas en matices que las ideas nacen de forma casi inmediata. Son muchas las imágenes que surgen al hablar de la luz y la sombra, de lo bello, de la tradición, de las modulaciones del claroscuro. Comprender el pensamiento oriental se hace fácil en las palabras de Junichiro Tanizaki. El concepto de pátina del tiempo comienza a entenderse a través de la llama vacilante de una lámpara. Y fueron alumnos como Carolina Dufour (fig. 1) los que interpretaron con gran sensibilidad las ideas anteriores.

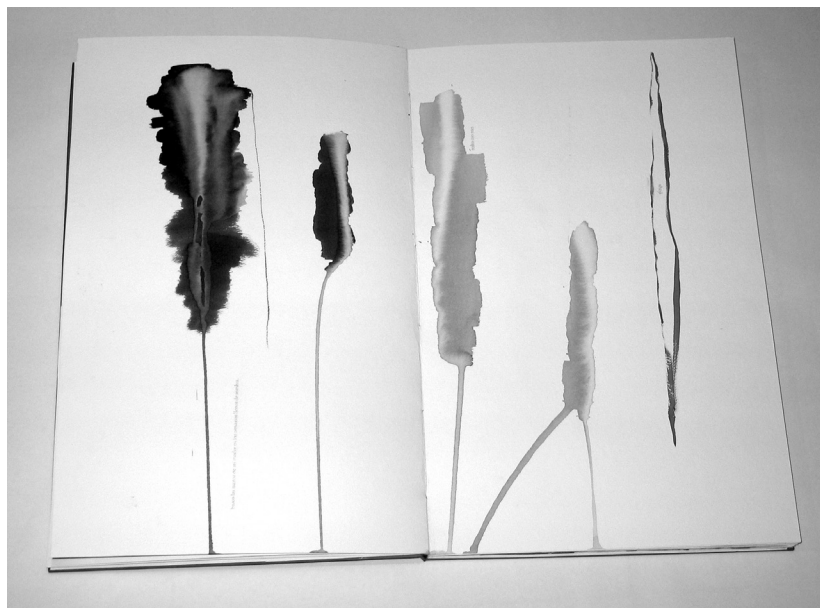


Fig 1 Carolina Dufour

Después de haber trabajado con libros como Pequeños cuentos misóginos de Patricia Highsmith, o los poemas de Charles Baudelaire, Las flores del mal, puedo decir que uno de los trabajos más difíciles y por ello más gratificantes, fue el realizado con El Principito de Antoine de Saint-Exupéry . Enfrentarse a la idea de construir un mundo diferente al ya imaginado por el propio autor, resultaba muy complicado. La prueba quedó superada gracias al maduro imaginario de dos alumnas brillantes. Paloma Marine y Lucía Yela (fig. 2). Con un libro-maleta, en el caso de Paloma y un libro desplegable, en el de Lucía, construyeron un nuevo universo en el que el Principito puede moverse a placer, sin chocar en ningún momento con su mundo pasado.

Después de todas estas experiencias, ¿quien puede resistirse a seguir proponiendo la literatura como material creativo para la construcción de libros de artista? Era Delacroix, quien escribía en sus Diarios (1820-1830): “lo que haría falta para encontrar un tema es abrir un libro capaz de inspirar y dejarse llevar por el humor del momento”.



Fig 2 Paloma Marine y Lucía Yela

NOTAS
BIOGRÁFICAS

Aleksandra Janik

Aleksandra Janik received her MFA in printmaking from the Academy of Fine Arts in Wrocław, Poland in 1996. In 1996-97 she was the DAAD grant holder at the Braunschweig University of Art in Germany. Her artistic and academic interests concentrate mainly on printmaking, photography and book art. She is currently the Professor of Printmaking at the Faculty of Graphics and Media Art, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, Poland.
www.ajanik.com

Ana João Romana

Artista e professora. Licenciou-se em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), em 1998. Em 2000, concluiu uma pós-graduação em *Museologia e Património*, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL), e um Master of Art, no Royal College of Art, Londres, em 2002. Foi artista em residência na *North Wales School of Art & Design*, em 2003. De 2003 a 2005, foi docente de Artes Visuais na Universidade de Évora. Actualmente, lecciona na Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria (ESAD – IPL), Caldas da Rainha. É ainda monitora do Serviço Educativo do Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian (CAM – FCG), em Lisboa.

Arlindo Silva

Figueira da Foz, 1974. Vive e trabalha no Porto. Licenciou-se em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2001. Bolseiro de Erasmus na Academia de Belas Artes de Riga. Docente na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Vigo.

Exposições individuais (selecção): *Arlindo Silva no Coerência* – Uma Certa Falta de Coerência, Porto (2010), *Mãe* – Galeria MCO Arte Contemporânea, Porto (2009), *A Espuma dos Dias* – Galeria MCO Arte Contemporânea, Porto (2008), *Noites Bravas* – Galeria MCO Arte Contemporânea, Porto (2005), *Perdi a memória* – Galeria Bores&Mallo, Lisboa (2003). Exposições colectivas (selecção): *knell/dobre/glas*, comissariado por Óscar Faria – Galeria Quadrado Azul, Lisboa e Porto (2012), *Collecting Collections and Concepts*, comissariado por Paulo Mendes – Fábrica ASA, Guimarães (2012), *MONO – CAPC*, Coimbra (2010), *Entroncamento* – Espaço Avenida, Lisboa (2009), *Falso Fim*, Projecto com Sónia Neves – Reflexus, Porto (2008), *Antimonumentos*, Comissariado por Miguel Von Hafe Pérez – Galeria António Henriques, Viseu (2007), *Busca Pólos, Produção Salão Olímpico – CCVF*, Guimarães (2006), *Toxic, O Discurso de Excesso*, PLANO 21, Projecto Terminal – Fundação de Oeiras (2005) *O Homem invisível* – Galeria ZDB, Lisboa (2004). Coleções: RAR (Holding) S.A., Fundação Ilídio Pinho, Fundação PLMJ, Universidade do Minho, Universidade do Porto, Particulares.

arlindo-silva.blogspot.pt

Carlos Azeredo Mesquita

Carlos Azeredo Mesquita (Porto, 1988) é licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2011), e entre 2009 e 2011 foi bolseiro na Moholy-Nagy Universidade de Arte e Design Budapeste, Hungria. Trabalha essencialmente com fotografia, gravura e desenho.

Em 2010 foi vencedor do prémio “*Bes Revelação*”; e em 2011, com a atribuição do “*Prémio em Design de Comunicação*” da FBAUP, viu o seu trabalho ser distinguido e adquirido pela Universidade do Porto. O mesmo ano valeu-lhe também uma nomeação da FBAUP para representar a escola na exposição “*StartPoint Prize*”, para artistas emergentes de toda a Europa.

Contam-se entre as ocasiões em que o seu trabalho foi exposto “*Bes Revelação 2010*” (Museu de Serralves, Porto, 2010 e Galeria Bes Arte e Finança, Lisboa, 2011), “*The Urban Imaginarium*” (Marwen, Chicago, 2011), “*StartPoint Prize*” (Wannaciek Gallery, Brno e Cheb, República Checa, 2011/2012) e “*Close-up*” (Edifício da ex-RDP, Porto, 2010 e 2011).

Foi estagiário no Neville Brody Research Studios Berlin e é coordenador do projeto *Use-It* no Porto, Guimarães e Braga. Atualmente vive e trabalha em Berlim.

Carmen Hidalgo de Cisneros Wilckens

Carmen Hidalgo de Cisneros Wilckens es artista visual y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es investigadora en el grupo consolidado UCM “*El libro de artista como materialización del pensamiento*” y en el grupo de la Universidad de Málaga “*Lenguaje Visual y Diseño Aplicado*”. Su obra, presente en la escena artística española y alemana, ha recibido diversos premios y figura en colecciones públicas y privadas de instituciones y museos.

Célia Esteves

Célia nasce em Viana do Castelo em 1981, vive e trabalha no Porto. Licenciada em Design de Comunicação pela ESAD, Escola Superior de Artes e Design. Encontra-se a finalizar o mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão pela FBAUP, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde trabalha actualmente como Técnica de Técnicas de Impressão desde 2009 participando em colaboração com vários projectos de residência artística, edição de artista, workshops na área de técnicas de impressão e formação em serigrafia. Paralelamente desenvolve trabalho gráfico, de ilustração e de impressão.

Seleção de exposições entre 2012//2011 - Exposição de intercâmbio entre Japão e Portugal, Japão “*After 3.11*”; Exposição colectiva Le Quai de La Batterie, Arras, França “*Na Frente//Au Front*”; Exposição Colectiva Galeria dos Leões, Porto “*Arte em Segredo na FBAUP*”; Exposição Individual, Cooperativa Gesto, Porto “*Pôr os pés à Parede*”; Exposição Individual, Galeria Objectos Misturados, Viana do Castelo “*Secas e Becas*”.
www.celiaesteves.com
<http://printbook.tumblr.com/>

Celina Szelejewska

Born in Poland, she studied at “*Opus-Art*” in Sosnowiec and the Art Institute at the University of Silesia in Cieszyn. In 2001 she moved to Germany to work at Derix, one of the most renowned glass studios in Europe as a glass painter and artist assistant. Celina has extensive experience in both traditional and contemporary glass processing techniques like: staining, acid etching, airbrush, etching with acid paste, fusing, slumping, screen printing and sand blasting.

Gema Navarro Goig

Profesora Titular de Grabado en Relieve en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Realiza actividades relacionados con el libro de artista desde el año 2000 como docente y desde el año 2004 como comisaria en cinco exposiciones sobre la materia. Pertenece al grupo de investigación “*El libro de artista como materialización del pensamiento*” (LAMP) de la UCM.

Graciela Machado

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 Pais Vasco em 2007.
Enquanto docente e investigadora da Subunidade Orgânica de Desenho da FBAUP tem se debruçado sobre a criação de estruturas académicas adequadas à criação nas práticas contemporâneas da impressão. Paralelamente tem vindo a desenvolver projetos pluridisciplinares de investigação industrial sobre aplicação de processos de impressão a suportes não convencionais. Na mesma área de atuação, tem encetado várias colaborações em regime de curadoria editorial com investigadores e indústria de edição independente, de modo a desenvolver novos produtos e processos aplicáveis ao contexto da auto-edição. A sua atividade artística está centrada sobre a prática da impressão e questões de exploração do tempo, tecnologia e paisagem. Paralelamente desenvolve um reconhecimento de processos, metodologias e suportes específicos de outros contextos de geográficos de produção da gravura, assim como o seu relacionamento com outros suportes mediáticos.

Jim Butler

Since completing an M.A. in Communication Design at Manchester Metropolitan University in 2001, he has combined his own practice, centred on drawing, printmaking and artist's books, with university teaching. His work has been exhibited widely in galleries in the UK, Ireland, France, Belgium, Holland, Portugal, Mexico and the USA, while his commissioned illustration work has included clients such as Adidas and Siemens. In 2008 he designed and commissioned a book of new drawings from leading illustrators including Quentin Blake, Ronald Searle and David Hughes to celebrate the 150th anniversary of the opening of Cambridge School of Art. <http://www.jimbutlerartist.com>

Júlio Dolbeth

Nasce em Angola em 1973, actualmente vive e trabalha no Porto. Licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Inicia a sua actividade profissional em 1997 como Assistente estagiário, na FBAUP, onde trabalha actualmente como docente do departamento de Design de Comunicação. Em 2002 conclui o Mestrado em Arte Multimedia, pela FBAUP/FEUP. Actualmente está em investigação de doutoramento na área da Ilustração, pela UP. Paralelamente desenvolve trabalho como ilustrador com colaborações impressas em algumas publicações destacando: Águas Furtadas (PT), Blue Design (PT), DIF (PT), Fabrico Próprio (PT), Inútil (PT), Parq (PT), WAD (FR), Computer Arts (UK), entre outras. Colabora regularmente em Mostras e Exposições de Ilustração. Desde 2006 partilha com Rui Vitorino Santos um diário gráfico online intitulado *Pandora Complexa*, onde publicam um desenho por dia.

É um dos fundadores da associação cultural *Dama Aflita* e um dos responsáveis pela curadoria e produção das exposições da galeria *Dama Aflita* situada no Porto, dedicada à Ilustração e ao Desenho, com exposições regulares desde 2008. <http://juliadolbeth.com>
<http://julioguestlist.blogspot.com>
<http://www.fba.up.pt>
<http://damaaflita.com>
<http://pandoracomplexa.blogspot.com>

María del Mar Mendoza Urgal

(Alicante). Doctora en Bellas Artes por la UCM con la tesis *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el arte de finales del siglo XX a principios del siglo XXI*. Profesora de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la UCM y en el CES Felipe II de Aranjuez. Ha expuesto su obra en varias ocasiones, tanto en exposiciones colectivas como individuales. Es miembro del grupo de investigación de la UCM "*El libro de artista como materialización del pensamiento*" (LAMP).

Marco Mendes

Marco Mendes (born 1978) is a Portuguese artist and comic author. He has developed his main body of work around comics and illustration, mostly of biographical content. By the use of humor, incisive observation and nostalgia he has portrayed many of the young generation of Portuguese artists. His work also evolves around social and political issues. He currently lives in Porto, Portugal.

Published work

In 2004, he started the collective “*A Mula*”, together with Miguel Carneiro. Since then, they have organized multiple workshops, exhibitions, and published several fanzines. Their interest in alternative comics lead the publishing of “*Cospe Aqui*”, “*Paint Sucks*”, “*Lamb-Haert*”, “*Hum, Hum! Estou a Ver!...*”, and “*Estou Careca e a Minha Cadela Vai Morrer!*”.

In June 2008, some of Marco Mendes’ work was published in English by Plana Press, under the title “*Tomorrow the Chinese will Deliver the Pandas*”. In 2011 will be released is first graphic novel, “*Torn Diary*”, also by Plana Press.

Marta Aguilar Moreno

Doctora en Bellas Artes por la UCM. Profesora de Dibujo y Grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Líneas de investigación: *Grabado y Técnicas de Estampación / Libros de artista y ediciones de bibliofilia / Educación Plástica y Visual*. Es miembro del grupo de investigación de la UCM “*El libro de artista como materialización del pensamiento*” (LAMP).

Miguel Carneiro

Miguel Carneiro (Porto, 1980). Artista plástico, ilustrador e autor de banda desenhada. Formado em Artes Plásticas – Pintura pela FBAUP em 2004. Foi membro fundador do projecto PÊSSEGOPráSEMANA(2001-2007). Participou e organizou várias exposições colectivas, das quais se destacam: *A Mula Ruge* (Porto), *Sacudiram-nos Bem Forte Lá no Campo de Batalha* (Lisboa), *A Mula no Proxecto Édition* – Encontro Internacional de Editores Independentes (Pontevedra), *Grande Prémio*

de Desenho do Porto, Busca Pólos I e II (Guimarães e Coimbra), *A Mula no Festival Festa Redonda* (Açores), *Furacão Mitra* (Lisboa), *SeCáNevasseFazia-seCáSki* (Porto), *Abroiderij!HA! Exposição Internacional de Artes Gráficas* (Porto), etc. Responsável pela edição e publicação dos fanzines *EX-MAN* e *Bom-Apetite* (c/ João Marçal). Em 2004 criou, juntamente com Marco Mendes, o colectivo editorial e artístico *A Mula* (Ed. *Estou Careca e a Minha Cadela Vai Morrer, Cospe Aqui, Qu’Inferno*, etc.). Docente no curso superior de B.D. e Ilustração na ESAP – Guimarães entre 2006 e 2009. Estágio na editora *Le Dernier Cri* (Marselha) durante 4 meses no ano de 2009. Co-fundador da *Oficina Arara* – arena d’artes gráficas e outros movimentos inconclusivos, juntamente com Dayana Lucas, Luís Silva e Von Calhau. É o organismo oficialmente responsável, perante os tribunais, dos percalços existenciais do *Sr. Pinhão, Sr. Frango e companhia limitada*.

www.oficina-arara.org

www.senhorpinhao.blogspot.com

www.osgajosdamula.blogspot.com

Rui Neto

Rui Neto, nasceu na Figueira da Foz em 1977

Licenciatura em Arquitectura em 2000.

Colaboração com o Arqº José Paulo dos Santos entre 1999 e 2007.

Co-fundador do Atelier NPS Arquitectos em 2005

Assistente da Universidade ETH de Zurique entre 2007 e 2009.

Mestrado em Desenho pela Faculdade de Belas Artes do Porto em 2009.

Assistente Convidado na Faculdade de Arquitectura do Minho desde 2009.

Participou nas seguintes exposições, desde 2008

Exposição individual, ‘*Desenho de Interstícios Urbanos*’, no espaço ASVS, Porto 2009

Exposição colectiva, '*O Desenho em Reserva*', na Biblioteca da Reitoria, Porto 2009

Exposição colectiva, '*Exhibit D*', na Galeria dos Leões, Porto 2010

Exposição colectiva, '*Portfólios IN*', na Galeria dos Leões, Porto 2010

Exposição colectiva, '*Huma Sorte de Academia*', no Museu da FBAUP, Porto 2011

Exposição colectiva, '*Au front*', Saison Portugaise à Arras, França 2011

Exposição colectiva, '*Arte em Segredo*', na Galeria dos Leões, Porto 2011

Exposição individual, '*Urban Interstices, End or Strating Point of a Utopia*,'

Scopio Magazine, Porto 2011 (publicação)

